

## ピエール・ルヴェルディと<あわい>の詩学

著者	山口 孝行
発行年	2015
学位授与大学	筑波大学 (University of Tsukuba)
学位授与年度	2014
報告番号	12102甲第7212号
URL	<a href="http://hdl.handle.net/2241/00128701">http://hdl.handle.net/2241/00128701</a>

筑波大学博士（文学）学位請求論文

ピエール・ルヴェルディと〈あわい〉の詩学

山口 孝行

2014 年度

# ピエール・ルヴェルディと〈あわい〉の詩学

## 序論 1

### 第一章「イマージュ」

#### 第一節 詩的生成 34

##### 1-1. 「イマージュ」の開示へ向けて 34

##### 1-2. 文学固有の「方法」 35

##### 1-3. 断片性と「<sup>レアリテ</sup>現実性」 38

##### 1-4. 関係創設 40

##### 1-5. 光の横溢と「的確さ」 44

##### 1-6. 崩壊の兆し 46

#### 第二節 「サンタックス」 50

##### 2-1. 光の後に 50

##### 2-2. 光と闇 51

##### 2-3. 歓喜と失望 56

##### 2-4. 「空虚」 60

##### 2-5. 対峙 69

## 第二章 「崇高な変貌」

第一節 詩的変容	71
1-1 新しい詩的力学に向けて	71
1-2. 修正作業	72
1-3. 「堅固さ」	81
1-4. 分岐点	93
第二節 消失	95
2-1. 欠如から発して	95
2-2. 証言としての「傷」	97
2-3. 空の器	103
2-4. 「君」	111
2-5. 並存	117

## 第三章 〈あわい〉の詩学

第一節 闖入	119
1-1. 相反する二つの詩要素	119
1-2. 「バラ色」と「スレート屋根」	120
1-3. 波の渦	126
1-4. 脅威・支え	133

第二節　〈淡い〉のイメージ	136
2-1. 詩篇「彼は頭を金でいっぱいにして…」	136
2-2. 絶望と希望	137
2-3. 同化	153
2-4. 「悪夢」と覚醒	157
2-5. 〈あわい〉の詩学	163
結論	171
文献目録	188

## 序論

### 【1. 本論文の目的】

- 1-1. 「「イマージュ」論と歴史的状況」
- 1-2. 「「イマージュ」論の独自性」

### 【2. 先行研究】

### 【3. コルピュスと方法】

【4. 鍵語：「現実<sup>リアリテ</sup>」、「精神」、「的確さ」、「実在」、「生の現実・芸術的現実・空虚」、〈あわい〉】

### 【5. 本論の構成】

#### 【1. 本論文の目的】

17-18 世紀フランスの古典主義時代においては、言語表現は表される意味をそのままに伝え、語と意味の間に過不足はないという「言語の透明性<sup>1</sup>」が信じられており、詩の言語においても押韻や比喻などの装飾が施されているものの事情は同じであった。しかし 19 世紀後半にいたって、詩語は表現される意味を担うものとしてではなく、語それ自身を提示する自己目的性へ焦点化されてゆく<sup>2</sup>。

---

<sup>1</sup> « Aux siècles classiques, où la transparence du langage est de rigueur, et où l'accès au sens doit être sans obstacle, l'image ne doit pas être tirée de réalités trop éloignées, (...) » 「言語の透明性が課せられ、意味は障害なく理解されねばならなかった古典主義の世紀では、イマージュは遠すぎる現実から引き出されてはならなかった」。Joëlle Gardes Tamine, « Image poétique », in *Le Dictionnaire de poésie, de Baudelaire à nos jours*, sous la direction Michel Jarrety, Paris, P.U.F, 2001, p. 350.

<sup>2</sup> « (...) la poésie est autotélétique, elle est sa propre fin et ne renvoie à rien d'autre qu'elle-même. » 「詩は自己完結的なのである。詩は自分自身が目的であり、自分以外の何ものにも送り返されることはない。」 Alain Vaillant, *La Poésie*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 25.

ある外的状況において与えられた意味を語るのではなく、語自身が持っている喚起力により詩に固有の意味を生むものとなっていったのである。そのときにそこに開かれたのは、実世界の「どんな花束の中にも存在しない花、気持ちのよい、観念そのものである花<sup>3</sup>」とマラルメが述べた「花」のように、詩語自身の存在を通じて立ち上がってくる、詩に固有な世界である。この詩世界の固有性は、実世界の意味の枠付けから言語を解放したが、同時に語と実世界の関係という問いを投げかけることになる。詩に固有の世界を目指しながら、同時に実世界にも寄り添おうとするなら、詩語は何を根拠に書き付けられることになるのか。

本論文は、この問いを自らの内に潜在させ、理論的根拠付けにも超越的価値付けにも頼らずに、ルヴェルディの言う「実在」への希求心をエネルギーとして、詩人自身のその都度の判断にしたがって詩語を書き付け、詩的イマージュの生成を追うという地道な実践を貫いた 20 世紀のフランス詩人ピエール・ルヴェルディ (Pierre Reverdy, 1889–1960) の詩と詩論を扱ってゆく。「二つの現実<sup>レアリテ</sup>の接近」を論じた「イマージュ」論を端緒として、この「イマージュ」が生み出す「詩的現実」を問い、さらにこの「詩的現実」と実世界との関係を確立しようとする、ルヴェルディの詩の変転と深化を追い、最終的に「イマージュ」論の成熟したあり方である〈あわい〉の詩学と私たちが呼ぶことになる独自の地平を明らかにしてゆく。〈あわい〉の詩学は、シュルレアリスムへと繋がる「イマージュ」論の提唱者としてのルヴェルディ像とは全く異なり、むしろ第二次大戦後の詩の向かうべき道に一つの方向性を与えることになるのだが、そこへと至るルヴェルディの詩の展開とその詩的意義を明らかにすることが、本論文の目的である。

### 【1-1. 「イマージュ」論と歴史的状況】

雑誌『南北』(1917-18)に掲載された「イマージュ」や「文学的美学のエッセイ」などの詩論では、その後の彼の詩活動にも一貫する詩概念「精神」「的確さ」「詩的現実」が示されている。それらが相互に支えあっているゆえに、この時期における詩論および詩作品がルヴェルディの詩の出発点となりえたのである。

---

<sup>3</sup> Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », dans *Œuvres complètes, t. II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 213. 翻訳：ステファヌ・マラルメ、「詩の危機」、『ディヴァガシオン』、マラルメ全集 2、松室三郎ほか訳、筑摩書房、1989, p. 242.

その詩思想は、雑誌『南北』第 13 号に掲載されたルヴェルディの代表的論考「イマージュ」の次の一文に凝縮されている。「接近させられた二つの現実<sup>レアリテ</sup>の諸関係が、遠くて的確なほど、イマージュはより強くなるであろうし、より強い情動的な力と詩的現実を持つであろう（« Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique. »）<sup>4</sup>。「二つの現実<sup>レアリテ</sup>の接近」と言うように、二つの「現実<sup>レアリテ</sup>」が関係付けられることで、この二つを包摂するもうひとつの高次の「イマージュ」が生まれる。当初の二つの「現実<sup>レアリテ</sup>」が「遠くて的確なほど」、「イマージュ」のうちにある「情動的な力」はより強くなり、「詩的現実」は大きく広がってゆくのである。ルヴェルディの「イマージュ」は、紙面上においてはじめて前面に押し出され現れてくるものであり、「詩的現実」と呼ばれた詩に固有な世界を開くのである。

このような「イマージュ」論が、〈あわい〉の詩学へ向かうルヴェルディの詩的实践の端緒となり、彼の詩活動のすべてを貫く独自性を確立する。そのことを確認するために、まず 1918 年の「イマージュ」論が、フランス詩のいかなる歴史的状況において起きてきたのか位置づけ、その上で「イマージュ」論の独自性がどこにあったのかを見ておこう。

19 世紀に入るまで、フランスにおいては韻文であることが詩の証であった<sup>5</sup>。音綴形式とともに固定された形式において詩を構成する「ソネ」などの諸形式は文芸活動に安定をもたらし、その基盤のもとで詩作は行われた。韻律や押韻などの形式ばかりではなく、二つの項の間に比較する項／される項という明確な役割設定を前提とした比較などの文彩も<sup>6</sup>、安定基盤として詩作品を紡ぐ作者ば

---

<sup>4</sup> Pierre Reverdy, « L'Image », dans *Nord-Sud, Self Defence et autres écrits sur l'art et la poésie, 1917-1926*, Paris, Flammarion, 1975, p. 73. 参考 : Pierre Reverdy, *Œuvres complètes tome I*, Paris, Flammarion, 2010, p. 495. (以降 OC1 と略記)

<sup>5</sup> « (...) au début du XIX<sup>ème</sup> siècle, la définition universellement reçue de la poésie, c'est l'art de composer des ouvrages en vers » 「19 世紀の始めに誰からも認められた詩の定義、それは韻文作品を構成する技法である」 Françoise Mélonio, Bertrand Marchal et Jaques Noiray, *La Littérature française : dynamique et histoire II*, Paris, Gallimard, 2007, p. 372.

<sup>6</sup> « (...) une comparaison qui fait intervenir une représentation mentale étrangère à l'élément comparé (Pierre est fort comme un lion) est bien une figure : » 「比較される要素に疎遠な心的表象を介入させる比較（ピエールはライオンのように強い）は、まさに文彩である。」 Michèle Aquien, Georges Moliné, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, La Pochothèque, 1996, p. 488. 比較は「比較する項」「比較される項」「比較の手段」（例えば« comme » 「～のような」）という 3 つの要素から成る (*ibid.*)、形式の定まった文彩であり、この形式的安定基盤の上で一定の効果を得る。



かりでなく読者にも共有されてきたのである<sup>7</sup>。

韻や文彩などは文芸における実践ばかりでなく思索の安定基盤ともなるだが、そのことは、詩人の言葉を韻律や文彩に従属する発想の枠内に限定させてもきた。19 世紀の近代を迎える社会的文化的な変動期の中では、詩人たちによって韻や文彩といった安定基盤に詩の言葉を従属させるのではない発想が芽生え始め、詩を支えてきた従来の基盤が取り崩され始めた。その背後にいかなる詩的意図が見いだせるのか。

例えばシャルル・ボードレール (Charles Baudelaire, 1821–1867) は、12 音綴詩を「句またぎ」« enjambement »によって内部から破壊したように、もはや 12 音綴内にひとつの文章、ひとつの意味内容を完結させようとはしなかった。詩篇「照応」において詩的言語は、韻律の流れに従うというよりも、身近な「自然」の内奥に存する生命と人間の精神の音楽的な交感に沿って流れてゆく。いくつもの要素は照応しながら結合し、詩に固有な統一を向かってゆく。そのような詩に固有な生成運動が見出されるのである。

またステファヌ・マラルメ (Stéphane Mallarmé, 1842–1898) は「音楽と文芸」において音綴や脚韻などの安定基盤に支えられた詩からの脱却を宣言した。その上でマラルメは、「詩の危機」において「暗示」を文学が持つ根本的な力と位置づけ、語の喚起力を強振させ、詩的創造に結びつけようとした。これら 19 世紀の詩人たちが韻文を取り崩そうとしたのは、語自身が持つ喚起力を詩的創造に結びつけるためである。

1910 年代に前衛芸術潮流の真っ直中にいたルヴェルディは「イマージュ」論において、語の喚起力を最大化する方法を用いることでマラルメの「暗示」やボードレールの「照応」における詩語のあり方の転換に応答しようとしたのである。文学においてイマージュは、1910 年代においても依然として大多数の人にとって比喩あるいは比較などの文彩的機能と受け取られていた<sup>8</sup>。だがルヴェ

---

<sup>7</sup> « En France, jusque vers la fin du XIX<sup>ème</sup> s., la poésie reconnue et pour ainsi dire officielle est une poésie littéraire (essentiellement écrite/lue), s'adressant sélectivement à un public composé de lecteurs censés posséder la culture nécessaire pour en reconnaître, comme familière à travers une tradition poétique séculaire, régularités rythmiques systématiques qu'on vise à travers les notions de métrique ou de versification. » 「フランスでは 19 世紀の終わり頃まで、言わば公式に認められる詩は、(何よりも書かれて読まれる) 文学の詩であり、韻律や詩法の諸概念によって秩序立てられた律動的な規則性といった数世紀来の詩的伝統に慣れ親しんだ詩について不可欠な教養を持つと見なされる読者層に限定的に向けられていた。」 Benoît de Cornulier et Michel Murat, « Métrique et formes versifiées », in *Le Dictionnaire de poésie, de Baudelaire à nos jours*, op. cit., p. 493.

<sup>8</sup> « L'image ou métaphore est à coup sûr un des plus actifs instruments de la connaissance poétique. »

ルヴェルディは「イマージュ」の定義の中で「比較」を拒み<sup>9</sup>、語と語の間に比較する項／される項といった確定された「二つの現実<sup>レアリテ</sup>」の関係を排除している。さらに「生を模倣し解釈していると主張することのないような芸術に辿り着くことが望まれていよう（« On peut vouloir atteindre un art qui soit sans prétention d'imiter la vie ou de l'interpréter. »）<sup>10</sup>。」とすることで詩人は、詩が「生」における対象物を「模倣」することでもたらされる意義や安定性も放棄している。こうしてルヴェルディの詩作品の中には、語と語の関係の不安定性や表現対象の不確定性が招き入れられることになる。いかなる企図があつてルヴェルディは、「比較」や「模倣」などの安定基盤を放棄することになったのか。

ルヴェルディの企図は、実世界における対象物を「模倣」する役割から語を解放することで、それぞれの語の創造的力を活性化させることである。詩人が詩論の中で「現実<sup>レアリテ</sup>」という語を用いたのは、現実世界における事物事象という意味ではなく、語を自律的なイマージュとして詩に固有な「現実<sup>レアリテ</sup>」を紙面上に出現させるように促していたのである。「現実<sup>レアリテ</sup>」は断片的な語が喚起させるイマージュのことであり、マラルメが提案した「暗示」に答えようとする詩概念である。そして比較を拒むことで生じてきた語と語の関係の不確定性は、それぞれの語の「現実<sup>レアリテ</sup>」が対等な立場において、紙面上であらためて「接近」することを促している。この「接近」を通じて「イマージュ」は立ち上がってくるのである。このようにルヴェルディの「イマージュ」論は、語それぞれの喚起力と、それらの接近を基盤にした「イマージュ」生成の詩論であり、ボードレーの「照応」やマラルメの「暗示」など詩に固有な世界の創造を求める提案の延長線上に起こってきた詩論なのである。だが「イマージュ」論は先人の詩思想を受け継ぐ詩論というだけではなく、ルヴェルディの詩的实践を根底から特徴付ける二つの独自性が含まれている。

---

「イマージュあるいはメタファーは間違いなく詩的な認識の最も効果的な伝達手段のひとつである。」« elle (= image) consiste en la comparaison d'un objet à un autre objet, (...) » 「イマージュはあるオブジェともうひとつの別のオブジェの比較によって構成される。」 Georges Duhamel, « La Connaissance poétique (2<sup>e</sup> note) », in *Mercure de France*, série moderne tome 104, Kraus Reprint, 1965-69, p.796. ルヴェルディが「イマージュ」論を書いた 1910 年代の当時、デュアメルはイマージュを隠喩または比較と解していた。

<sup>9</sup> « L'Image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. » 「イマージュは精神の純粋な創造物である。イマージュは、比較から生まれるのではなく、多少なりとも隔たった二つの現実（レアリテ）の接近から生まれる」 Pierre Reverdy, « L'Image », *op. cit.*, p. 75.

<sup>10</sup> Pierre Reverdy, « Essai d'esthétique littéraire », *ibid.*, p. 40. OC1, p. 495.

## 【1-2. 「イマージュ」論の独自性】

ひとつ目の独自性について見てゆこう。「イマージュ」論において詩人が為すべき実践は、「二つの現実<sup>レアリテ</sup>」を接近させることである。そのことについてルヴェルディは次のように述べる。「精神<sup>レアリテ</sup>だけがその関係を掴んだ二つの隔たった現実<sup>レアリテ</sup>を、比較するのではなく接近させることで、精神にとって新しく、強いイマージュは創られる（« On crée, au contraire, une forte image, neuve pour l'esprit, en rapprochant sans comparaison deux réalités distantes dont l'esprit seul a saisi les rapports. »）<sup>11</sup>。」詩作にあたってルヴェルディの「精神」の中には、すでに関係があるとして掴まれた「二つの現実<sup>レアリテ</sup>」が先在する。詩人は、そのイマージュを紙面上に配置することで、詩の場においてあらためて二つのイマージュの接近を促すのである。「精神<sup>レアリテ</sup>だけ」がこの関係を掴むと言われるのは、この関係把持が「精神」の専権事項であり、「精神」が代替の効かない重要な役割を担っていることを明らかにしている。「精神、それは芸術家彼自身である（« l'esprit c'est l'artiste lui-même. »）<sup>12</sup>。」と詩人が言うように、「精神」は詩人自身のことであり、「精神」に規律された判断は、その都度の詩人自身の判断である。ルヴェルディの詩的实践は、背後に何ら根拠を持たずに、詩人自身の判断によって行わる自律行為である。そこに彼の詩学のひとつ目の独自性がある。「イマージュ」論の実践において、詩人は彼自身の判断に従った詩行為を遂行してゆくのであり、この姿勢はこの後も彼の詩活動を基礎付けてゆくのである。

このように確固たる自己の枠付けを行い、その枠付けの範囲内で判断を下してゆくルヴェルディの詩的实践は、ボードレールの詩的实践と差異化される。ボードレールは、詩篇「芸術家の〈告白の祈り〉」のように、自己の枠付けを払ひ波のうねりと同調したところで思考し、また詩篇「群衆」のように多くの人の内部に入り込み感覚をともにする、自然、人と同調する「万物照応」を詩学の根底に据え詩語を書き付けてゆく。後に見てゆくようにルヴェルディの場合も、詩作を重ねることで個人の枠付けを越えたものと出会い、それと同化し取り入れてゆくことになる。ボードレールが自然や他人との同調の中に感覚、判断、思考を求め、それゆえに一挙に他なるものにかかれてゆくのは異なっており、ルヴェルディは、まず自己の枠付けをまずは明確にして詩的实践を行い、

<sup>11</sup> Pierre Reverdy, « L'Image », *ibid.*, p. 75. OC1, p. 495.

<sup>12</sup> Pierre Reverdy, « L'Esthétique et l'esprit », *ibid.*, pp. 174-175. OC1, p. 570.

その結果自己を越えるところで他なるものと出会ってゆくという過程を踏むのである。その過程において両者の間に差異が認められるのである。

またルヴェルディの「イマージュ」論を批判的に継承したアンドレ・ブルトン（André Breton, 1896-1966）は、「精神」があらかじめ「二つの現実<sup>レアリテ</sup>」の接近を用意することは出来ないと言い<sup>13</sup>、「自動筆記」「無意識」といった個人を越えたところで語を書き付け、イマージュを見いだしていった。個人に詩的実践の基盤を置くのか、個人を越えたところにその基盤を置くのか、という点においてルヴェルディとブルトンの詩的実践は決定的に異なるのである。このようにルヴェルディの第一の独自性は、自分自身の確固たる枠付けを行い、その都度その都度、自己の判断にしたがって詩的実践を行ってゆく点にある。

二つ目の独自性について見てゆこう。「自らが必要とする現実の諸要素だけを生の中に求める芸術（*« un art qui ne demande à la vie que les éléments de réalité qui lui sont nécessaires »*）<sup>14</sup>」とルヴェルディは言う。この言及は、彼の詩的実践において語が掴まれるのは「生」の中であることを明かす。詳細は【4. 鍵語】において見るが、「生」は、人がある事物に触り、ある光景を見て、ある事件と遭遇するという具体的経験の場である。その「生」の中で、その事物、光景、事件のエッセンスを感じ取った詩人の体験が根底にあって、そこから詩に用いる語を詩人は紡ぎ出すのである。この「生」に端を発する詩が指向してゆく方向性において、ルヴェルディ詩学の独自性が現れる。

「生」の中から語を掴み詩の素材としながらも、「この芸術作品はそれ固有の現実、芸術的有用性、独立した生命を得るであろうし、それ自身以外のものは何にも想起させることはないだろう（*« Cet œuvre d'art devra avoir sa réalité propre, son utilité artistique, sa vie indépendante et n'évoquera rien autre chose qu'elle-même. »*）<sup>15</sup>。」と言うように、ルヴェルディは、自分の作品が芸術固有の「生命」や「現実」を得ることを望んでいる。芸術のための芸術を想起させる詩のあり方は、純粋な観念の領域で語と語が、お互いを反射し合い、語によ

<sup>13</sup> Cf. André Breton, « Manifeste du surréalisme », dans *Œuvres complètes, t. I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 337. ルヴェルディの詩行為が「精神」に律されていることに、「恣意性」を強調するブルトンは失意を隠さなかったのである。詩行為の根底を据えるのが「恣意性」であるのか「精神」が認める「的確さ」であるのか、そこにブルトンとルヴェルディの差異が明瞭に現れる。Cf. *ibid.*, p. 338.

<sup>14</sup> Pierre Reverdy, « Essai d'esthétique littéraire », *ibid.*, p. 45. OC1, p. 477.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 45. OC1, p. 477.

る純粋な水晶のような世界を構築するマラルメの詩と共鳴する<sup>16</sup>。だがルヴェルディは次のようにも述べる。「芸術とは生から解放される必要があるのだが、それは生において高次の全く独立した役割を担うためであり、また再び生に帰りゆくためである。そうして芸術は生の中の自分の場所へと帰ることになる、このことを認めていただけるのではないだろうか（« On peut admettre que l'art ait besoin de se dégager de la vie pour y jouer un rôle élevé et absolument indépendant pour y rentrer, mais à sa place. »）<sup>17</sup>。」ルヴェルディが芸術に対してそれ固有の「現実」や「生命」を求めるのは、芸術が保有することになった独自性をそのままに、自らの起源である「生」の中に「自分自身の場所」を得て帰ってゆくことを望んでいたためである。さらにルヴェルディは次のように述べる。「芸術のための芸術、それは自らの尻尾にかみつく蛇である。（…）そうではなく、このイマージュはむしろ生による生のための芸術に適合している、そのことに気付かされるだろう（« L'art pour l'art, c'est un serpent qui se mord la queue. (...) Mais on peut observer que cette image s'appliquerait plutôt à l'Art *par* et *pour* la vie – (...). »）<sup>18</sup>。」ルヴェルディは、「イマージュ」が「芸術のための芸術」と言われるような自閉的なあり方にとどまることを拒絶している。芸術が一方的に「生」の中から素材を受ける「生による芸術」であるだけでなく、詩が生み出した「イマージュ」が「生」への帰還を果たすことで、「生」が広げられ深められ豊かになってゆく「生のための芸術」であることを詩人は望んでいるからである。では「イマージュ」の「生」への帰還はどのようにして可能となるのか。

そのことをルヴェルディは、少し長い引用になるが、古代ギリシャのホメロスが用いた表現「バラの指をした曙光」の例で説明する。

<sup>16</sup> Cf. Stéphane Mallarmé, « 131. – A François Coppée. », dans *Correspondance, Lettres sur la poésie*, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1995, pp. 329-330. 訳については下記のものを用いた。ステファヌ・マラルメ「107 フランソワ・コペー宛 1866年12月5日」『マラルメ全集 IV 書簡I』阿部良雄ほか訳、筑摩書房、1991, p. 314. 「詩篇の中において言葉が、—外界からの印象をもはや受け付けぬほど、十分な言葉になりおおせている言葉が、もはやそれぞれの語本来の色合いを持っていないように見え、しかも、それらの語は、一色階の転移してゆく微妙な過渡的過程の集積に他ならぬと思える、—そう思えるほどお互いに他の語の上に映発し合っている、ということだと思います。」また語と語の接近について、マラルメとルヴェルディとの相違点は、マラルメが語の自律的な接近を語っているのに対して、ルヴェルディは、接近させられるべき二つの語は、「精神」によってあらかじめ掴まれていた、という点にある。だがルヴェルディにおいて「精神」によって掴まれた二つの語の関係が、紙面上においてそのとおりに結ばれるのかは予見できない。

<sup>17</sup> Pierre Reverdy, « Essai d'esthétique littéraire », *op. cit.*, p. 44. OC1, p. 476.

<sup>18</sup> Pierre Reverdy, « Chronique mensuelle », *ibid.*, p. 49. OC1, p. 480.

(...) quand le poète a dit : l'aurore aux doigts de rose, là est intervenue la poésie. Là est la clé de toute l'opération poétique. La poésie est uniquement une opération de l'esprit du poète exprimant les accords de son être sensible au contact de la réalité. Entre le rose des doigts et les couleurs d'une aurore tout entière, il y a de la distance et de la marge, d'autant plus qu'aucune forme n'intervient comme soutien. Toutefois, rien ne nous empêche de voir aussi le soleil surgissant comme une main ou un éclatement de pétales de rose. Rien ne nous empêche, car le propre d'une image juste, grande et forte est de permettre et de susciter, de supporter tous les rapports que chacun y pourra découvrir et ajouter de sa propre source.

詩人がバラの指をした曙光と言ったとき、そこには詩が介入する。そこにすべての詩的操作の鍵がある。詩は、ひたすら詩人の精神による詩的操作であり、詩人の感性と現実の接触における調和を表現するのである。指のバラ色と曙光全体の色合いのあいだには距離と余白がある。そこにいかなる形も支えとして介入していないゆえに、なおさらである。しかしながら、いかなるものも太陽の出現を手のように、あるいはバラの花びらが広がるように見ることを妨げはしない。いかなるものも私たちに妨げない、というのも、的確で大きく強いイマージュの特性は、そのイマージュを通してそれぞれの人が、その人自身を源泉として見出し付加しうるすべての関係性を可能にし、呼び起こし、支えるからである<sup>19</sup>。

「指のバラ色」と「曙光の色合い」は、一方は人間に属するもので他方は自然に属するものであり、大きさも素材も役割も異なる。それぞれが持つ色合いについても、肌の下に血の通っている皮膚の色と日の出までに様々な色の移り変わりを演出する「曙光」の色は、必ずしもよく類似しているとは言えない。両者に間には「距離と余白」と言われたように「遠さ」がある。だが「曙光」と「指のバラ色」と、どんなに両者がかけ離れていても、「曙光」の中に「バラ」を、あるいは「バラ」のなかに「曙光」を違和感なく受け入れ、ひとつのイマ

---

<sup>19</sup> Pierre Reverdy, « Circonstances de la poésie », dans *Au soleil du plafond, La Liberté des mers, Sable mouvant, suivi de Cette Émotion appelée poésie, écrits sur poésie*, Paris, NRF, coll. « Poésie Gallimard », 2003, pp. 115-116. OC2, p. 1234.

イメージとして真実味を持って受け入れることはできるのである。そのとき「バラ」と「曙光」の関係は、そこには、実世界との比較などによってどんなに「不条理」なものであっても、「的確」であると判断されるのである<sup>20</sup>。このようにしてイメージは、実世界に自らの場所を得るのであり、人は実世界の中にこのイメージを見ることになるだろう。

さらに詩人は次のように言う。「詩は人間が事物事象の上に押す特別な印であり、消えることのない指紋、至高の商標、高貴さと所有の印章である。（« (...) elle (=poésie) est le sceau particulier, l’empreinte indélébile que l’homme impose aux choses – une marque de fabrique suprême – un cachet de noblesse et propriété. ») <sup>21</sup>。」詩は世界の「事物事象」の上に押された詩人の特別な「印」であり、その独自性は消えることなく世界の上に残り続けるのである。

ルヴェルディは「イメージ」論を「二つの<sup>レアリテ</sup>現実の接近」による「イメージ」生成の原理として考えていただけではなく、より広く詩世界と実世界、「生」と「詩的現実」という二つの世界の間を取り結ぶ試みとして考えていたのである。ルヴェルディ詩学の二つ目の独自性は、「イメージ」を「生」から独立させ芸術の位相に成り立たせながらも、その後で「イメージ」を「生」に帰してゆこうとする恒常的な指向性にある。

ルヴェルディばかりではなく、マラルメをはじめとする多くの詩人には、語の選択や構成において「的確さ」という判断はあって当然のことである。だがマラルメを例に挙げれば、彼は「本」« *Livre* »という崇高な統一体を構築する一要素とすべく、語を選択し、作品を構成する。語の選択と作品の構成、それらの「的確さ」の根拠は「本」« *Livre* »という外的要因にある。ルヴェルディの場合、理論的根拠も超越的価値観も排除して、「イメージ」が存在するに足る強さをもって現れたかを見極めて「的確」であるとの判断を下す。「的確さ」を得た作品は、マラルメの場合「本」« *Livre* »という崇高な統一体へ向かって

<sup>20</sup> « Il n’y a pas d’autre vérité en art, pas plus d’ailleurs qu’en toute autre chose, peut-être, que la justesse. Et si cette image que j’ai intentionnellement prise en exemple plus haut a eu la vie si dure que d’arriver intacte jusqu’à nous, c’est qu’elle est, malgré son absurdité, irréprochablement juste. Et c’est cette justesse dans l’absurde qui, la (=image) faisant concorder à l’esprit humain, lui confère toute sa valeur et son immortalité. » 「他のあらゆることと同じく芸術において、おそらく、的確さ以外には真実はない。そして私が前に意図的に例として挙げたあのイメージがあればほどまで長く続く生命を得たのは、その不条理さにもかかわらず、完全な的確さを得ていたからである。イメージを人間精神に融和させ、そのすべての価値と不滅性を付与するのは、不条理なもののうちにあるこの的確さである。」 *Ibid.*, p. 117. OC2, p. 1237.

<sup>21</sup> *Ibid.*

ゆき、純粋な詩の位相に自足するのに対して、ルヴェルディの場合は、「生」に帰るのである。この点において、ルヴェルディはマラルメとは異なる独自の詩学を築き上げたのである。

このようにルヴェルディの詩的实践を根底から特徴付ける二つの独自性を確認してきたが、この詩的实践を牽引する「実在」について触れておこう。「実在」についてルヴェルディは次のように述べる。「かつて詩人たちは真実にいかなる関心も寄せたことなく、結局はいつも、彼らは実在に関心を寄せたのである（« (...) les poètes n'ont jamais eu aucun souci du vrai, mais toujours, en somme, du réel. »）<sup>22</sup>。」ルヴェルディにとっても「実在」は、詩行為を行う際に関心が寄せられる対象である。詳細は【4.鍵語】で扱うが、この「実在」に向かおうとする詩人の希求が、言葉を通じて「詩的現実」を生み出すことになる。この「実在」に詩人は触れることもできず、掴むこともできず、また言葉を通じて「実在」の性質を帯びる対象を捉えようとしても、その対象は絶えず詩人の言葉を逃れ続ける。ルヴェルディの詩行為は、詩人自身に「実在」をどのようなあり方として認識させてゆくのか、またこの「実在」への希求と、個人の判断に従った実践や「生」を指向する詩学がどのようにかかわってゆくのかを確認してゆく。

個人の判断にしたがってルヴェルディの詩的实践は行われるのであるが、この実践結果である 1918 年当時の詩作品から生じた「イマージュ」は、詩人の望みを十分に満たすものではない。実際に詩作を行うことで現れてくるのは、詩人個人の判断を越えるような出来事である。その出来事は詩の現場において、濁りのように、また影のように現れ、「イマージュ」の中に暗さ、不穏さ、負性を生み出す。このような結果になるとしても「イマージュ」論の実践がこの後のルヴェルディの営みの端緒となると言えるのは、詩人が詩の中で起きた出来事、彼の判断を越えたところで緊張感と力強さに満ちあふれた語の展開が生み出した結果を排除しようとはせずに、あらためて次の詩作品の中で取り込んで、自らの詩学に組み入れてゆくからである。そうすることでルヴェルディの詩の中には内的連関が生まれてゆくのであり、この営みを続けた結果、最終的に本論文が〈あわい〉の詩学と呼ぶ地点にルヴェルディは辿り着くのである。この〈あわい〉の詩学において、ルヴェルディ詩学の中で最も遠くに位置づけられ

---

<sup>22</sup> Pierre Reverdy, *Le Gant de crin*, Paris, Plon, 1927, p. 16. OC2, pp. 549.



る二つのイメージが「的確」な関係において結ばれ、ひとつの新たな詩的イメージを生み出す。この〈あわい〉の詩学によって生み出されたイメージは、自分自身の判断を貫きながら、「詩的現実」と実世界の間を取り結ぼうとするルヴェルディの詩的実践が辿り着く地点である。

## 【2. 先行研究】

ルヴェルディについての先行研究は、エチエンヌ＝アラン・ユベール、イザベル・ショル、ミッシェル・コロ、アンドリュ・ロズウェル、ジャン＝ピエール・リシャールらの先行研究が重要なものとして挙げられる。

エチエンヌ＝アラン・ユベールのルヴェルディに関する主な論文を集めたものは『ポエジーの状況<sup>23</sup>』として上梓されている。その中でユベールは、ルヴェルディに関する詩集の初版、詩の初出、雑誌、手紙、手記、草稿にいたるまで膨大な文献を扱い、実証的な観点から詩作品や詩論の背後にある思想や文献、そして出来事までも明らかにしていく。

ユベールは、論文「ピエール・ルヴェルディのイメージ論をめぐって」において、ルヴェルディの詩論「イメージ」と同時代の、また前時代の同様の表現、同様の発想をすべて明らかにした。だがルヴェルディの詩作品の内容や解釈にまでは至らず、実証的な材料がそろい比較を行ったところで自らの論を閉じる。本論文は、ユベールの実証研究が行った文学潮流の中での「イメージ」論の重要性を認識し、その上で詩作品における「イメージ」の現れを精査してゆく。また、ユベールは「イメージ」論がこれから始まるルヴェルディ自身の詩的営みの出発点であることを示唆した<sup>24</sup>。本論文は、この示唆を受けて「イメージ」論から始まるルヴェルディの詩作品の内的連関を通じて具体的に追求してゆく。詩人は自身の実践がもたらした成果も挫折も受け入れた上で、次なる詩作品によって、その成果を深め、挫折を乗り越えてゆこうとする。

---

<sup>23</sup> Étienne-Alain Hubert, *Circonstances de la poésie : Reverdy, Apollinaire, surréalisme*, Paris, Klincksieck, 2000.

<sup>24</sup> « On éprouvera enfin que, dès l'époque *Nord-Sud*, les idées de Reverdy constituent un solide point de départ pour les approfondissements futurs, vers cette vision globale et tragique (...). » 『『南北』の時代からすでにルヴェルディの思索は、悲劇的かつ世界的ヴィジョンに向かって、将来深まってゆく強固な出発点を構成していることが感じられることになるであろう。』 Étienne-Alain Hubert, « Autour de la théorie de l'image de Pierre Reverdy », *Ibid.*, p. 31. ユベールは、「イメージ」や「サンタックス」といった雑誌『南北』において確立された詩論から発して、ルヴェルディに独自の詩世界が開かれてゆくことを示唆している。

そのようなあり方で、ルヴェルディの内的連関による詩作品の展開が現れてゆく。その意味で「イマージュ」論の実践はその出発点となる「イマージュ」を詩人にもたらしたと位置づけてゆく。

イザベル・ショルは、著書『ピエール・ルヴェルディ：造形的ポエジー<sup>25</sup>』において、ルヴェルディの詩作品の諸形式を問うている。ショルは断片的な詩句を配置するルヴェルディの「サンタックス」の中に、外見的特徴に限らず、否定形や疑問形のなどの表現形式、リズムや音などの聴覚的形式、中心化と脱中心化などの視覚形式などを見出している。ショルが諸形式を問題とするのは、それが詩的イマージュの生成と密接な繋がりを持っているからである。例えば断片的な語を紙面上のいたるところに配置する詩形式は、紙面上で新たに語と語の関係創設を誘発し、その諸関係の総体から「イマージュ」が現れることを促しているのである。ショルの研究において特筆すべきは、可視性（諸形式）から不可視性（詩的イマージュ）を問うてゆく点にあり、ルヴェルディの詩的成果が形式に密接に結びついていることを明らかにした。

本論文では、諸形式が「イマージュ」の内実に反映してくることを明らかにしたショルの研究を取り入れた。だが、ショルの研究はルヴェルディの詩作品の様々な形式のヴァリエーションに従ったものである。そこでは、諸形式ごとに詩作品が分類されているが時代変遷にしたがった展開は論じられてない。本論文においては、不可視性（詩的イマージュ）を問うてゆくだけでなく、「イマージュ」が予兆する漠然とした現れを対象化し、次の時代の詩作品に取り入れ、重厚的なイマージュへ結んでゆくルヴェルディの詩作品の展開を提示することを試みる。

ミッシェル・コロのルヴェルディについての研究は、著書『ルヴェルディの地平線<sup>26</sup>』『現実のリリスム<sup>27</sup>』『ルヴェルディの詩作品における紙面上の地平線<sup>28</sup>』などがある。論文「ルヴェルディの詩作品における紙面上の地平線」は、本論が第二章第一節で扱うルヴェルディの修正作業を論じ論文であるが、特筆すべきは、ルヴェルディの詩作品から感じ取られる「根本的な欠如との関係、実存的な苦悩、精神的な不安、強迫観念の痕跡（« (...) une relation fondamentale au

<sup>25</sup> Isabelle Chol, *Pierre Reverdy : poésie plastique*, Genève, Droz, 2006.

<sup>26</sup> Michel Collot, *Horizon de Reverdy*, Paris, Presses de l'Ecole normale supérieure, 1981.

<sup>27</sup> Michel Collot, « Le « lyrisme de la réalité » », dans *La Matière-émotion*, Paris, PUF, 1997.

<sup>28</sup> Michel Collot, « L'horizon typographique des poèmes de Reverdy », dans *L'Horizon fabuleux t.I*, Paris, José Corti, 1988.

manque, la trace d'une détresse existentielle, d'une inquiétude spirituelle, d'une hantise obsessionnelle»<sup>29</sup>) を、詩人本人の内面性に帰属する観念上のものとして捉えるだけでなく、まさに目に見える紙面上の空白に結びつけたところにある。コロの研究において、漠然とした不安や欠如の現れを具体的な詩作品の中に対象化してゆく、という観点を取り入れて、本論文は「空虚」と呼ばれた状態（詳細は【4.鍵語】で述べてゆく）が後の詩作品の中で詩要素として取り入れられ展開してゆく様子を見いだしてゆく。そうすることで、新たな出会いを創造する詩学へ深化してゆく過程を見いだすことができるからである。

またルヴェルディを直接扱っているのではないが『風景と詩<sup>30</sup>』も重要な研究である。「風景」は、そこにある大地、海原、大空の広がりを目指すのではなく、主体とそれらが出会ったときに生じてくるイマージュである<sup>31</sup>。正確に外的世界も内部世界も表しているものではなく、外部と内部の出会いの結果であり、相互に変容されたあり方で現れてくる<sup>32</sup>。一見客観的に見える「風景」の描写の中にも、内的世界と外的世界の混じり合いがあり、そこには常に創造が現れているのである。外部と内部の出会いに風景生成の契機と創造を見定める研究は、ルヴェルディが二つの詩要素の出会いを求め続けた詩学を検証する際に、また内部と外部の出会いという詩的契機の考察とその詩的成果の検証にも応用できるものである。コロの観点を取り入れながら本論文において、ルヴェルディの詩作品の分析から導きだされる二つの詩要素の多様な出会いを論じ、その深化の過程を追求してゆく。

アンドリュ・ロズウェルのルヴェルディについての研究は、著書『テキスト空間：ピエール・ルヴェルディの詩学<sup>33</sup>』、また論文「ルヴェルディの第二の方法と詩人の〈心臓〉<sup>34</sup>」などがある。ロズウェルの研究は、ルヴェルディの詩的

<sup>29</sup> Ibid., p. 52.

<sup>30</sup> Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005.

<sup>31</sup> « (...) le paysage n'est pas le « pays » réel, mais le pays tel qu'il est mis en forme par l'artiste, ou par le point de vue d'un sujet percevant. C'est donc une réalité intérieure autant qu'extérieure, subjective autant qu'objective. » 「風景は実在する国土なのではなく、芸術家によってあるいは、ある知覚主体の観点によってまとめ上げられたようなものなのである。それは、つまり内的であると同時に外的な現実であり、主観的であるとともに客観的な現実である。」 Ibid., p. 83.

<sup>32</sup> この考え方は「現実のリリスム」においても主体と世界の出会いから生じる「相互変貌」として表明されている。Cf. Michel Collot, « Cette émotion appelée poésie », p. 8.

<http://www.fabula.org/colloques/document2331.php#> より 2014 年 8 月 20 日入手

<sup>33</sup> Andrew Rothwell, *Textual spaces: the poetry of Pierre Reverdy*, Atlanta, Rodopi, 1989.

<sup>34</sup> Andrew Rothwell, « La deuxième manière de Reverdy et le « cœur » du poète », in *Le Centenaire de Pierre Reverdy (1889-1960) : actes du colloque d'Angers*, Angers, Presses de l'Université d'Anges, 1990, p. 173.

実践の時系列展開を提示する貴重な研究である。詩分析について、「心臓」などのモチーフが時代を経るごとにどのように変転し深まりを見せているかなど、時系列に沿った詩作品の展開の見方を示す。また 1921-22 年頃をルヴェルディ詩学の変革期と捉え、「イマージュに新しい詩的堅固さを与えようとしている<sup>35</sup>」と論じている。ロズウェルは、変革期の詩作品に、1910 年代の詩にはほとんど現れなかった「私」が導入されている点に着目し、詩人が「私」を通じて世界との確固たる関係を確立し対話を試み<sup>36</sup>、その試みを通じて生じてくるのが、擬人化されて対話者となった詩風景である、と論じている<sup>37</sup>。生を吹き込まれた風景が「詩的堅固さ」を備えた詩的イマージュとして立ち上がってくるのである。

本論文においては、ロズウェルの「詩的堅固さ」という用語を受け取り、詩学的にどのような効果であるか、具体的にどのような状態であるのかをさらに検証し、詩人の詩観にまで踏み込んで考察する。本論第二章において、闇、影などの負性を引き継いだ 1920 年代のルヴェルディがこの負性を乗り越えて取得してゆくことになる、新たな強さを備えた詩的イマージュのあり方として「堅固さ」を解釈し、この時代の詩的イマージュを特徴付ける状態のひとつとして用いてゆく。具体的にこのイマージュは、石の硬さと重さ、刺の鋭さなどの外部世界の事物の手触りを喚起させることで、「生」における現実性と強く結ばれ

---

<sup>35</sup> « Dès 1921-22, (...) les rares poèmes nouveaux qu'il (=Reverdy) écrit témoignent (bien que timidement au début) d'une volonté de reconquérir et de dompter un réel désormais ressenti comme foncièrement antagoniste à ses aspirations, par l'instauration d'un dialogue, d'un nouveau régime figural, entre le monde et l'esprit du poète. (...) le poète essaiera aussi de donner une nouvelle consistance poétique à sa propre image au sein du texte, image fragmentée et comme marginalisée par l'expérience cubiste. » 「1921-22 年から、(...)、ルヴェルディが書いた数少ない新しい詩作品が証し立てているのは（最初は遠慮がちであるものの）、世界と詩人の精神の間での対話の確立、新しいスタイルの確立を通じて、彼の熱望にこの後は完全に対立するものとして感じられることになる現実を、回復し馴致する意思である。(...) 詩人が新たに詩的堅固さを与えようとしていたのは、テクスト内における彼独自のイマージュに、であり、キュビズムを経験したことで断片化され余白に追いやられたかのようなイマージュに、である。」 *Ibid.*, p. 173-174.

<sup>36</sup> « Le résultat, au niveau thématique, est que le « je » occupera désormais une place beaucoup importante. La poésie devient ainsi pour Reverdy quasiment confessionnelle puisque le poète (...) se préoccupe autant de sonder les profondeurs de sa propre identité que de définir de nouveaux rapports avec le monde. » 「その結果、主題の面では、今後「私」がとても重要な位置を占めるようになる。ルヴェルディにとって、詩はそうにしてほとんど信仰告白にちかいものとなる。詩人は彼自身の固有性の深みを探索することにも、世界との新しい関係を規定することにも、同じくらい心を砕いているからである。」 *Ibid.*, p. 174.

<sup>37</sup> « (...) si le dialogue figural du poète avec le monde passe d'abord par la concrétisation de ses états mentaux, la personnification de certains éléments du paysage se fait aussi dans l'espoir d'y trouver, ou de s'y construire, un interlocuteur. » 「まず詩人と世界との形象的な対話が、彼の精神状態の具体化によって生じるとして、風景のいくつかの要素の擬人化が起こるのは、そこに対話者を見出しあるいは創り上げるという期待をもってのことでもある。」 *Ibid.*, p. 175.

た詩的イマージュとして現れるのである。「詩的現実」を追求する一方で、「生」との関係において親和性を求める、ルヴェルディの実験的な試みとして追求してゆくのである。

ジャン＝ピエール・リシャールのルヴェルディに関する文学批評テキスト「ピエール・ルヴェルディ<sup>38</sup>」は、ルヴェルディがコントと呼んでいる逸話世界の中に散りばめられたモチーフの配置を詩世界の中に持ち込むことで、詩の中の諸モチーフを解釈し、位置づけ、諸モチーフの間でなされる運動を読み解いてゆく。この運動から現れたルヴェルディの詩的宇宙を提示しながら進んでゆく。詩人ルヴェルディの内面へ潜り込んでゆくリシャールの内在的批評は、詩人が絶えず求め続ける「空」へ向かう飛翔と「大地」という日常世界に引き戻される落下、相反する二つの運動の間に生まれたルヴェルディの詩世界を「インターランド<sup>39</sup>」として明らかにした。

リシャールの研究は、二つの相反する方向性を持つモチーフの間の運動から「インターランド」は現れるなど、詩作品が孕む運動の傾向を明らかにする。だが、ひとつの詩作品全体から生まれるイマージュとその意味を論じることはできない。本論文においては、二つの相反する詩要素として光と闇、希望と絶望などを詩作品の中に見出し、この二つの詩要素が詩作品全体の中で織りなす詩内部の運動を捉えてゆくことにする。その上で辿り着く〈あわい〉の詩学は、ルヴェルディが二つの詩要素の間で、詩人自身の判断に従った実践を続けた結果得られたものであり、詩的イマージュと「生」の間に確固たる回路を通すものである。本論文は「イマージュ」論が成熟し辿り着いたあり方として〈あわい〉の詩学を見いだしてゆこうと試みるのである。

ショルの不可視性の場合、カラーの論じる「リリスム」また「風景」、リシャールの「インターランド」は、ルヴェルディ詩学が展開してゆく方向性を示しており、本論でもそれらを総合的に加味したうえで、〈あわい〉の詩学へと向かう詩の力学を明らかにしてゆく。

### 【3. コルピュスと方法】

本論文は、ルヴェルディの〈あわい〉の詩学へ至る諸段階を特徴的に示す詩集を四つ特定し中心的に扱ってゆくことにする。その四つの詩集は、1918年『屋

---

<sup>38</sup> Jean-Pierre Richard, « Pierre Reverdy », dans *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1981.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 23.

根のスレート』、1929年『風の泉』および1929年『ガラスの水たまり』、1948年『死者たちの歌』である。その他の詩作品および詩論テキストについては本論の議論にしたがって取捨選択しながら必要に応じて扱っていく。

したがって本論は、中心的に扱う四つの詩集の時代区分に従い構成してゆく。第一章「イマージュ」は1918年『屋根のスレート』を中心とする第一期とする。第二章「崇高な変貌」は1929年『風の泉』および1929年『ガラスの水たまり』収録作品の中で、とりわけ1925年以降の詩作品を中心とする第二期とする。第三章「〈あわい〉の詩学」は1948年『死者たちの歌』を中心とする第三期とする。この構成は、ルヴェルディが詩作を経ることで、〈あわい〉の詩学へ向かってゆく諸段階なのであり、その段階によって区分されているのである。

本論の展開において基調となるのは時系列に則った詩作品の精査である。〈あわい〉の詩学は、多くの思索と多くの詩作を経た上で辿り着く地点である。その過程においてどのようなことを試み、どのような思索をしたのかを検証してゆく。成果と挫折をめぐる錯綜した運動、絶望と希望の繰り返しのひとつひとつ、思考における逡巡、手法におけるいくつもの試みを解きほぐして、再構成することでルヴェルディの詩的営みの進展と深まりが見出せるのであり、〈あわい〉の詩学へ向かうステップを見出せるのである。

時代順にルヴェルディの詩作品を検証するためには注意すべき点がある。詩作品については雑誌に掲載された詩の初出および詩集の初版の確認など実証的な文献調査が必要になる。なぜなら、第一点目に、ルヴェルディの詩集は一部の書き下しの詩集を除いて、様々な時代の様々な雑誌に掲載した詩を集めているため、詩集の中での詩作品の時系列が判別できなくなっているからである。例えば『風の泉』は1929年に発刊された詩集であるが、その構成は1916年から1928年まで間に雑誌に掲載された詩作品の寄せ集めである。このような時系列を失って配列された詩集の構成は、〈あわい〉の詩学へ至る諸段階を見出すことができない。〈あわい〉の詩学へ至るルヴェルディ作品の諸段階を見出すために、このような時系列を失った詩集の配列を時系列順に再配列し直し詩作品を分析する必要がある。

第二点目に、初出の詩作品と初出を修正した詩作品を調査区別し、初出作品を正確に見定める必要がある。ルヴェルディはすでに発表されている詩作品（初出詩集や雑誌における初出の詩）をアンソロジー詩集に再掲載する際に書き直しをしているからである。例えば、1918年の詩『屋根のスレート』の詩作品の

多くが書き換えられ 1924 年のアンソロジー『海の泡』などに再掲されているが、1918 年と 1924 年では、本論において論じるように、ルヴェルディの詩的力学に差異がある。そのため 1924 年のアンソロジー詩集に掲載された詩集『屋根のスレート』は、1918 年当時のルヴェルディの詩世界を現しているのではない。したがってルヴェルディの詩的イメージの変遷を正確に検証するためには、常に初出の詩および初出詩集を扱う。

この手続きは、成果と挫折をめぐって内的に関連したルヴェルディの詩作品を追跡し〈あわい〉の詩学へ至る過程をたどるために欠かせない。本論において、ユベールの書誌研究書『ピエール・ルヴェルディの著作目録<sup>40</sup>』を参照しながら、詩作品の初出の確認、時代ごとに再配列しながら進めてゆく。このように時代順にルヴェルディの作品を扱うのは、それぞれの詩作品を時代順に展示するのではなく、ルヴェルディの詩作品がいかなる過程を経て〈あわい〉の詩学に辿り着いたのかを一連の経験として私たちのものにするためである。

詩作品の分析については、形式に留意しながら意味を問うてゆく方法を取る。しかしルヴェルディの詩作品において形式とは、例えば音綴や脚韻であるというように一概に決められるものではない。各時代に応じた問うべき形式があるために、その時代の形式的特徴に言及しながら、この形式から導き出される詩的イメージを論じてゆきたい。1918 年『屋根のスレート』を中心とする第一章においては、語の配置という形式から詩的イメージを問うてゆく。語の配置は、単に外見的な特徴を生み出すだけでなく、詩的イメージの創出と密接な響き合いをもっているからである。1929 年『風の泉』および 1929 年『ガラスの水たまり』を中心とする第二章においては、規則的な音綴や脚韻、あるいは頭語反復や擬人法などの形式から詩作品を問うてゆく。これらの手法は、古典的な詩作品への回帰を示すのではない。ルヴェルディの詩作品において、規則的な音綴が躓く地点、反復が強調効果を演出するのではなく空疎な呼びかけになる地点において詩的生成の力が発動してくるからである。1948 年『死者たちの歌』を中心とする第三章においては、発音の響きや単語の持つ意味を糸口に詩的イメージを探ってゆく。ルヴェルディの詩における名詞などの単語は、具体的な状況などが知られることなく用いられ、強い存在感をもって詩作品の基調を構成する。明るさを感じさせる語彙群の中に紛れ込んだ暗さを感じさ

---

<sup>40</sup> Étienne-Alain Hubert, *Bibliographie des écrits de Pierre Reverdy*, Paris, Éditions des cendres, 2011.

せる語彙や発音の響きは、詩世界の基調を変調させる重要なファクターとなるのである。

【 4. 鍵語：「<sup>レアリテ</sup>現実」、「精神」、「的確さ」、「実在」、「生の現実・芸術的現実・空虚」、〈あわい〉】

以上、本論文の目的、先行研究、コルピュスと方法について述べてきたが、本論各章の概要に移る前に、考察を進める上で重要となる鍵語のうち主要なものについての説明を加えておきたい。

#### 【「<sup>レアリテ</sup>現実」】

ここで定義する「<sup>レアリテ</sup>現実」は、「イマージュ」論において「二つの<sup>レアリテ</sup>現実の接近」と言われたときの「<sup>レアリテ</sup>現実」に限定する。「<sup>レアリテ</sup>現実」は、まず字義通りに実世界における事物事象である。実際の詩作品において「二つの<sup>レアリテ</sup>現実」は、ルヴェルディが「うまく結びつけられた二つの語（« Deux mots bien accouplés (...) »）」<sup>41</sup>。」と言うように、実世界における事物事象を言語化した「二つの語」として現れる。だがルヴェルディが「イマージュ」の定義の中で「<sup>レアリテ</sup>現実」という語を用いたのは、「二つの語」が単に実世界の諸事象を言語化したのではなく、マラルメが「暗示」に込めた企図を引き受けたからである。

「詩作品が必要とする諸要素のみ」を「生」の中から取り出すとルヴェルディは言うが（引用 14 参照）、そのことは、ルヴェルディの用いる詩の言葉がひとつの対象全体やひとつの出来事の全貌を現すことなく、それらの部分的断片的な一部分を現すことを意味している。詩人は語を断片的に用いることで、語自体が持つ喚起力を増強し、それぞれの語が詩に固有な位相においてそれぞれの「<sup>レアリテ</sup>現実」を浮かび上がらせることを意図している<sup>42</sup>。「二つの<sup>レアリテ</sup>現実」と言われたときの「<sup>レアリテ</sup>現実」とは、断片的な語が生み出すイマージュのことである。それは単独で自律しているだけでなく他のイマージュと接近し関係付けられ、最終的に詩作品全体から浮かび上がってくる「イマージュ」の創出を目指して、「イ

<sup>41</sup> Pierre Reverdy, « Lyrisme », *op.cit.*, p. 184. OC1, p. 576.

<sup>42</sup> ここで論じる「<sup>レアリテ</sup>現実（レアリテ）」については、言語が事物たちに世界の現実を「二次的」に模倣するのではなく、文学に固有な「虚構的現実」をなしてゆく、と論じる次の論考を参照した。湯浅博雄、「モーリス・ブランショにおける言語と虚構」、『ブランショ 生誕 100 年つぎの百年の文学のために』、思潮社、2008, pp. 271-273. また次の論考の「テキストの次元における現実性」の議論を参考にした。湯浅博雄、「『地獄の一季節』について」、『ランボー全集』、平井啓之 ほか 訳 青土社、2006, pp. 957-960.



マージュ」論の中で機能してゆくのである。

### 【「精神」】

ルヴェルディは「精神」について次のように述べる。「思考、それは浸透してゆく精神である。夢、それは浸透されるままの精神である（« La pensée c'est l'esprit qui pénètre, le rêve l'esprit qui se laisse pénétrer. »）<sup>43</sup>。」「精神」は、「思考」のように自ら積極的に世界の中に「浸透」し詩の素材を獲得するなど、能動的活動を行ってゆく。だがそれだけでなく、「夢」のように「精神」の外からやってくる、詩にかかわるもの、強度のあるものに「浸透」され、詩の素材となるものを受け入れ、受動的活動も行ってゆくのである。能動的受動的活動を行うことで、「精神」は多種多様な詩の素材を溜め込む「貯蔵庫<sup>44</sup>」となるのである。さらに詩人はこう述べる。「精神は、不明瞭だが豊かな素材を提供する。その明確にされた部分は、凝縮されて、作品を構成してゆく言葉となるだろう（« (...) il (=l'esprit) fournit la matière obscure et abondante dont une partie clarifiée se condensera en mots qui composeront l'œuvre. »）<sup>45</sup>。」「精神」は、漠然としているが豊かさを持つ詩の素材を提供する。そのままでは詩の言葉になりえない漠とした、しかし豊穡な母体から、明確な部分が詩語に精製されてゆくのである。

そして「精神」は、先に述べたように、二つの詩語の間に存する関係を掴み（引用 11）、配置して、詩行為を成り立たせる。最終的に、「精神は、創造されたイメージを純粹に掴み味わうはずである（« L'esprit doit saisir et goûter sans mélange une image crée. »）<sup>46</sup>」というように、詩がもたらしたものを掴み、その結果を味わうのである。「精神」は、能動的であり受動的な活動によって、素材を蓄え、詩の言葉を精製し、関係を把持し、作品を味わう。このようにして「精神」は、「浸透」し「浸透」されることで詩行為を担い、詩がもたらしたものを確認する一つの場となってゆくのであり、この場とは詩人自身のことである（引用 12）<sup>47</sup>。

<sup>43</sup> Pierre Reverdy, « Self defence », *op. cit.*, p. 106. OC1, p. 520. 「夢」についてルヴェルディは次のように解釈する。« Le rêve est donc une forme spéciale de pensée. » 「つまり夢は思考の特殊なあり方である。」 *Ibid.*

<sup>44</sup> Pierre Reverdy, *Le Gant de crin*, *op. cit.*, pp. 51. OC2, pp. 562.

<sup>45</sup> Pierre Reverdy, « L'Emotion », *op.cit.*, p. 58. OC1, p. 484.

<sup>46</sup> Pierre Reverdy, « L'Image », *op. cit.*, p. 75. OC1, p. 495.

<sup>47</sup> 時代状況から「精神」という用語を見てみれば、アポリネールがキュビズム絵画を評論す

### 【「的確さ」】

「二つの<sup>レアリテ</sup>現実」の接近が「遠くて的確」であれば、強い「情動の力」と大きな「詩的現実」が得られ（引用 4 参照）、さらに「生」に帰りそこで存続し続ける（引用 19、21 参照）。ルヴェルディにおいて「的確さ」は、「イマージュ」生成だけではなく、「イマージュ」の「生」への帰還を可能にする。この「的確さ」について詩人は次のように述べる。「得られた結果が直ちに連合の的確さを確かめる（« Le résultat obtenu contrôle immédiatement la justesse de l'association. »）<sup>48</sup>。」「イマージュ」は「二つの<sup>レアリテ</sup>現実」の接近から現れるのであるが、その関係が「的確」と判断されるには、「イマージュ」が独自の存在として現れたときである。「的確さ」は、「イマージュ」が内包する関係を「イマージュ」の現れだけを見定めて事後的に認めてゆくことであり、類似などの外的な基準によらない自律的な判断である。結果的に「的確さ」は、「イマージュ」の内の関係をその創設時に遡って認めてゆくばかりでなく、詩作においてその都度その都度、関係を見出し判断する詩人の詩行為を遡及的に保証することになるのである。

### 【実在】

1910 年代の詩的体験を経て強く感じられるようになった「実在」« le réel »について、ルヴェルディは 1927 年の詩論断片集『毛皮の手袋』の中で次のように述べる。

(...) parmi tous les phénomènes sensibles, le poète choisit ceux qui participent strictement du réel. Il faut entendre, par là, toutes choses simples, profondes,

---

るときに「精神」という用語を用い、また「新精神と詩人たち」という講演を行い、「新精神」という言葉を使ったことをまず指摘したい。キュビズム論においてアポリネールの論じる「精神」は、「第四次元は精神に与えられる（« (...) elle (=la quatrième dimension) s'offre à l'esprit »）」

（Guillaume Apollinaire, « Les Peintres cubistes », dans *Œuvres en prose complètes t. II*, Paris, Gallimard, 1991, p. 11.）と言及されるように、芸術作品の効果を「精神」の中に見出してゆこうとする点において、ルヴェルディが「イマージュ」を「精神の純粋な創造物」と言ったときの「精神」と同調する。だが、「新精神と詩人たち」のように、古典主義的テーマを取り入れながら現代的テーマへ刷新させ、またカリグラムにおいて抒情的表意文字表現を試みるなど、内容的形式的に過去と現代を混合させるという新たな詩的理想を実現するための「新精神」というあり方は、その都度その都度の選択と判断を詩行為として遂行してゆくルヴェルディの「精神」とは異なる。

<sup>48</sup> Pierre Reverdy, « L'Image », *op. cit.*, p. 74. OC1, p. 495.

constantes, que le temps n'apporte ni n'emporte, aussi essentielles à l'humain que ce dernier peut être indispensable à lui-même (Le nuage et la table sont, comme le soleil, la pluie et l'ombre des réalités ; la forme particulière d'un vêtement est irréelle, la réminiscence livresque usitée en poésie reste dans l'irréalité.) Toute une partie de la vie des êtres est irréelle.

(…) 詩人は、すべての感性的現象の中から厳格な意味で實在の性質を帯びた現象を選ぶ。つまり、時間がもたらしたり持ち去ったりせず、人間が自らにとって欠くべからずものであると同じくらい、人間にとって本質的な、簡素で深く永続的なあらゆるものを了解するということである。(雲とテーブルは、太陽、雨、影のように、[實在の性質を帯びた] 現実の諸事象である。ある衣服に見られる個別の型は非現実である。詩でよく見られるように、どこかで読んだものを無意識に借用することも非現実である。) 命あるものの生のかかなりの部分は非現実なのである<sup>49</sup>。

「生」の中で感じられる現象の中から「實在の性質を帯びた現象を選択する」という詩行為を通じて、ルヴェルディは「實在」を了解するべきだと述べている。「實在」の性質を帯びた現象は単純でありながら、深さを有し、永続的なものである。時間によって変わることもなく、人間存在にとって本質的で不可欠なものである。それに対して、「非現実」は「實在」に対する人間の営みの結果である創造物とされるが、時間に左右される「洋服」のデザインや使い古された表現は、時間に左右されるものであり本質的で深みのあるものとは言えない。また「生」の大部分は、「實在」の反映であり全く「實在」とかかわりを持たないのではないが、その表層的部分は時の流れとともに変容してゆくものだから「實在」とかかわる「現実」ではないのである。だが、例として挙げられている「雲」「テーブル」「太陽」「雨」「影」なども、移り変わり過ぎさってゆく「生」の現実における諸事象を指しているのではないだろうか。

ルヴェルディは次のように言う。「感覚を遮る外見の向こう側に、實在に至るまで自由に、諸事物の本質に浸透してゆくのは精神である (「C'est l'esprit qui, au-delà de l'apparence qui arrête les sens, pénètre librement jusqu'au réel, l'essence des

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, pp. 51-52. OC2, pp. 562-563.

choses. »)<sup>50</sup>。「精神」が、「生」における事物事象の奥底にある「本質」に浸透し「深い現実性」を感じとったとき、到達しているのが「実在」であるという。人が日常的に生きている中で触れる事物事象は、ある場所、あるあり方に固定されているのではなく、時の流れとともに朽ちてゆくものである。だがその「外見」の奥底に、事物事象を支え、変わることのない「実在」が「精神」によって感じとられる。人は、ある瞬間自分の「精神」がそれらの「本質」とかかわりを持ったと確信する瞬間があり、そのとき人は「実在」の生き生きとした確かさ豊かさに触れているのである。

上記引用は 1927 年の詩論断片集『毛皮の手袋』の中の一節であるが、1956 年に上梓された手記『乱雑に』の中には次のような断章がある。「真なるものは相対的で一時的なものである。真実は期待感の確信である。絶対的であり私たちの感覚や精神でさえも到達できない、反射光のように逃げ去る実在は、それでも真なるものと真実の永続的な支えなのである ( « Le vrai est relatif et provisoire. La vérité est une certitude d'attente. Le réel, qui est absolu et inaccessible à nos sens et même à notre esprit, fuyant comme un reflet, en est pourtant le permanent soutien. »)<sup>51</sup>。「真なるもの」は、偽との関係で得られたものにすぎない。時代や状況によって真と偽が入れ替わりもする一時的なものである。「真実」は、「確信」であると言われているが、それは主観的なものにとどまり、永続的で確かなものであるとは言えない。だが「実在」は、それが確実には掴めないものであっても、「真なるもの」や「真実」を支え続けているのであり、人間が生きている中で人、物、世界が確かに在ると感じることでできる土台である。

1927 年の断章と同じく、1950 年代においても「実在」は、決して時間に左右されることなく人、もの、世界が在ることを支える土台であることが明言されている。だが詩人は 1920 年代に「精神」が「実在」に浸透してゆくと主張したが、1950 年代には「精神」は「実在」には到達できない、と言う。なぜであろうか。

多くの詩作を経験し、ほとんど詩作を行わなくなった 50 年代においてルヴェルディは次のように言う。「精神に映るものである現実とは何か？ では映るもののそのまた反映である芸術とは？ 私たちが何かを掴めるのは結局、鏡の中のことでしかない ( « Qu'est-ce que la réalité ? Dans l'esprit, un reflet. Et l'art ? un

<sup>50</sup> Ibid., pp. 46-47. OC2, p. 561.

<sup>51</sup> Pierre Reverdy, *En Vrac, notes suivi de Un morceau de pain noir*, op. cit., p. 247. OC2, p. 1022.

reflet de reflet. Nous ne pouvons décidément rien saisir que dans un miroir. »)<sup>52</sup>。「精神」が認める「現実」の事物事象は、反映の中での現れでしかない。そして芸術は、そのまた反映でしかない。それら反映が、人間の営む「生」の位相であるとするなら、その反映とは別の位相にあるのが「実在」である。反映がいかなるものであっても、「実在」は何ら変わることなくそこに在り続けるのである。反映の戯れの中では、絶対的に「実在」に触れることもできず、到達することもできない。多くの詩作を経た後で、絶対的な支えでありながら到達することのできない「実在」についてのルヴェルディの認識が述べられているのである。

しかし仮に到達できないとしても「実在」が人間の「生」を支え、また芸術に力を与えることは確かなのである。「詩の現実」は、実在へ向かう詩人の魂の関数となるであろう（« La réalité du poème sera fonction de cette aspiration de l'âme du poète vers le réel. »）<sup>53</sup>。「実在」に接近しようとする詩人の詩的試みによって、ひとつの産物として「詩の現実」が現れるのである。詩人は、「生」を通じて「深い現実性」を感じたときに「実在」とかかわり得るのであり、そこで生じてきた「実在」の性質を帯びたものを詩人は言葉において捉えようとする。そして詩において、「実在」の性質を帯びたものは、「生」における事物事象の形（例えば「雲とテーブルは、太陽、雨、影」など）をもって現れてくるのである。詩人は、詩を通じて「実在」と同等のものを詩に求めるのではなく、この「実在」と接しようとした結果、「実在」の性質を帯びた、しかし芸術に固有な「詩的現実」を得ようとしている。この「詩的現実」の創出を求めてルヴェルディの詩的実践は営まれてゆくのである。

#### 【「生の現実」「芸術的現実」「空虚」】

ルヴェルディは次のように述べる。「(…) 生の現実と芸術的現実」は混同されることになる（« (...) on arrive à confondre réalité de la vie et réalité poétique. »）<sup>54</sup>。ルヴェルディは「生の現実」と「芸術の現実」を、混同してはならないもの、異なる位相であるものとして明確に分けている。このように詩人に明言させるのは、次のような明確な立場があるからだ。「作品が情動を創り出すとすれば、それは純粋に芸術的な情動であり、目の前の通りで事件が起きて、私たちを取

<sup>52</sup> Ibid., p. 195. OC2, p. 976.

<sup>53</sup> Pierre Reverdy, *Le Gant de crin*, op. cit., p. 52. OC2, p. 563.

<sup>54</sup> Pierre Reverdy, « Essai d'esthétique littéraire », op. cit., p. 40. OC1, p. 477.

り乱させる情動とは同じ秩序あるのではない。（« Si l'œuvre produit alors une émotion, c'est une émotion purement artistique et non pas du même ordre que celle qui nous agite si un accident survient dans la rue sous nos yeux. »）<sup>55</sup>。」「生」には固有の情動があり、「芸術」には固有の情動がある。ルヴェルディが言う「生の現実」の位相とは、「目の前の通り」で起こる事件を体験しそこで情動を受ける場であり、「生があなたに与える、心地のよいまた辛い、数限りない情動」（« (...) ces émotions sans nombre, agréables ou pénibles, que vous dispense la vie »）<sup>56</sup>を味わう具体的な経験の場なのである。「生の現実」に対して「芸術的現実」は、芸術作品だけが開くことのできる、「生」の位相とは独立した芸術に固有な「現実」であり（引用 17 参照）、そこにおいては「純粋に芸術的な情動」がある。「イメージ」論において、その「芸術的現実」は「詩的現実」と呼ばれることになる。

「詩的現実」は、詩を通じて「生の現実」から独立した高次の位相に開かれる。そのことは、「生」に対して芸術や詩の言葉が優位なものとしてあることを示しているのではなく、「詩的現実」が得ることになった独自性を保ったまま「生」の中に自らの場所を得て帰ってゆくことを詩人が願うためである。ルヴェルディにとっての芸術は、「生のための芸術」である<sup>57</sup>。この「詩的現実」は「生」から素材を受け取ることで、別言すれば「生」と詩人との出会いから生じてく

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 46. OC1, p. 477.

<sup>56</sup> « En effet, si les spectacles de la nature étaient capables de vous procurer cette émotion-là, vous n'iriez pas dans les musées, ni au concert, ni au théâtre, et vous ne liriez pas de livres. Vous resteriez où et comme vous êtes, dans la vie, dans la nature. Ce que vous allez chercher au théâtre, au musée, au concert et dans les livres, c'est une émotion que vous ne pouvez trouver que là, -- non pas une de ces émotions sans nombre, agréables ou pénibles, que vous dispense la vie, mais une émotion que l'art seul peut donner. » 「実際、もし様々な自然の光景がこのような（芸術が与えてくれるような美の）情動をあなたにもたらすことができるのであれば、あなたは美術館にも、コンサートにも、劇場にも行きはしないはずである。あなたは、そこであるがままに、生のなかで、自然のなかでとどまっているはずである。あなたが劇場でも、美術館でも、コンサートでも、書物で探し求めているもの、それはそこでしか見だし得ない情動なのだ。生きている間味わうことになる辛い、心地よい数限りないあの情動ではなくて、芸術だけがあなたにもたらしてくれる情動なのだ。」 Pierre Reverdy, « Cette émotion appelée la poésie », dans *Au soleil du plafond, La Liberté des mers, Sable mouvant, suivi de Cette Émotion appelée poésie, écrits sur poésie*, Paris, NRF, coll. « Poésie Gallimard », 2003, pp. 94-95. OC2, p. 1284.

<sup>57</sup> ルヴェルディにとって芸術が「生」のためであることは次の一文でも明言される。« (...) je crois que le but de l'art, le rôle de l'art n'est pas d'enfoncer encore davantage l'homme dans la misère, dans sa souffrance ou sa tristesse -- mais de l'en délivrer, de lui donner une clef de sortie en le soulevant du plan réel, lourdement quotidien, jusqu'au libre plan esthétique où l'artiste se hisse lui-même pour vivre et respirer. » 「芸術の目的、芸術の役割は、人間をよりいっそうの悲惨さの中に、苦しみと悲しみの中に沈め込むことではなく、そこから人間を解放すること、脱出のための鍵を人間にもたらすことである。その鍵は、重くのしかかる日常的現実の地平から、生きるために呼吸するために芸術家自身がいちがうっていった自由で美学的な地平へと人間を持ち上げるための鍵である。」 *Ibid.*, pp. 101-102. OC 2, p. 1289.

る「実在」の性質を帯びたものを、詩の言葉で追求し、捉えようとする詩人の実践を通じて浮かび上がってくる芸術に固有な位相である。そのようにして詩作品の成果として現れてくる「詩的現実」は、「実在」の性質を帯びたものとして現れてくるのである。ルヴェルディが「芸術は純粹な現実の深く肥沃な源に自らの起源を持っているのである(« (...) l'art remonte à la source profonde et fertile de la pure réalité. »)<sup>58</sup>。」というように芸術作品は、この「実在」とかかわる「現実」の深みに起源を持ち豊かさを受け取っているのである。この豊かさが充実的状态として「詩的現実」に現れるときには、例えば本論の第二章で確認してゆくような「堅固さ」という状態として現れるのである。

だが「実在」は豊かさと深さだけを与えてくれるのではない。「私たちが把握することも十分に到達することもできないすべての実在が、私たちに残してゆく空虚と不満足の堪え難い感覚(« (...) la sensation insoutenable de vide et d'insatisfaction que nous laisse tout le réel que nous ne pouvons embrasser ni pleinement atteindre. »)<sup>59</sup>」とルヴェルディが言うように、圧倒的な強度を持ち、決して完全に捉えることなどできない「実在」に対して、詩人の言葉は常に欠如を孕むのであり、そのことは詩を通じて「空虚」としての「詩的現実」を開くことになる。彼における「空虚」は、把握することも到達することもできない「実在」が残してゆくひとつの痕跡であり、詩人が「実在」に働きかけた結果もたらされるひとつの「詩的現実」である。

「空虚」は、「実在」に迫ろうとする詩の結果として現れてくる。だが詩が、本論中の詩篇「いつも愛を」や詩篇「長い射程」に見るように、強度のあるそれ自体独立した「空虚」を現したときに、その「空虚」は次の詩作品に受け継がれることになる。そのとき詩は、この「空虚」を乗り越えようとするのではなく、「空虚」を詩要素のひとつとして自らの内に同化させてより高次の「詩的現実」を開いてゆこうとする運動に向けられているのである。

---

<sup>58</sup> Pierre Reverdy, *Le Gant de crin*, Paris, Plon, 1927, p. 28. OC2, p. 554.

<sup>59</sup> Pierre Reverdy, « Une aventure méthodique », dans *Note éternelle du présent*, écrits sur l'art (1923-1960), Paris, Flammarion, 1973, p. 68. OC2, p. 1252.

### 【〈あわい〉の詩学】

「空虚」にもうひとつの詩要素を対置させた、二つの詩要素の並存から、両者を含み入れながらその両者のどちらでもないイマージュを提示する詩を、本論では〈あわい〉の詩と呼ぶこととする。〈あわい〉には、二つのものの「間」という意味と、「折」「機会」などというように二つのものが出会う契機という意味がある。また〈あわい〉は動詞の「あう」からできた言葉であることから動的な意味を含んでいる。二つの詩要素の出会いを、ルヴェルディは「イマージュ」論において詩的契機と捉えている。それだけではなく、二つの詩要素の出会いから動的運動を引き起こしてゆくことから、〈あわい〉の詩学と呼ぶのにふさわしい。動的運動とこの運動から生じてきた詩的成果は、〈あわい〉の持つもうひとつの意味、〈淡い〉に現れている。〈淡い〉は、色が際立たない薄い状態、形などのぼんやりしたあり方であるが、それでもひとつのあり方として認識できる状態にある。〈あわい〉の詩学は、「<sup>あわい</sup>間」を生み出す二つのものの出会いを強調するだけではなく、二つの詩要素の「的確」な関係に存立根拠をもった上で認められるひとつの〈淡い〉詩的現れを提示する詩学、さらに二つの詩要素の出会いからひとつの詩的成果になってゆくまでの運動の過程も今現在の自分自身のあり方として提示しようとする、「イマージュ」論の成熟した詩学なのである。

### 【5. 本論の構成】

第一章「イマージュ」においては、雑誌『南北』に掲載された詩論テキスト「イマージュ」などのいくつかの文学論と詩集『屋根のスレート』（1918）掲載の詩作品を検証する。「二つの<sup>レアリテ</sup>現実」の関係創設により生じる「イマージュ」の集積が「詩的現実」を得てゆく過程を具体的な詩作品を取り上げて検証し、その上でこの実践が孕む問題点を指摘しゆく。

第一節においては詩篇「正面に」を取り上げて、「サンタックス」の詩学的意図と機能を検証し、その意図と機能がどのように「イマージュ」論と結びついているのかを確認する。この手法は、ショルが指摘するように「切り離すこと」と「形を与えること」から成り立っているのであり<sup>60</sup>、その内実は「生」から詩に用いる要素を断片的に取り出し、その詩要素を配置し、それらの間で関

<sup>60</sup> Cf. Isabelle Chol, *Pierre Reverdy : poésie plastique*, Genève, Droz, 2006, p. 12.



係創設を促すことである。このようにして詩人は、「二つの現実<sup>レアリテ</sup>」の接近を促して「イマージュ」を創出しようとしているのである。

だがしかし、この実践から生まれた「イマージュ」には「ネガティヴィテ」が感じられるとショルは言う<sup>61</sup>。紙面上に何ら負性を示す語彙が用いられていないにもかかわらず、この負性が感じられるのは、詩作品内の秩序において関係創設に結びつかず揺らいでいる詩要素が紛れ込んでいるからである。このことが深刻な雰囲気を醸し出すのは、諸要素の関係の総体から立ち上がってくる「イマージュ」の崩壊を予期させるからである。決して表面上は負性と認められない詩要素である。だがこの負性が感じられることで、「イマージュ」は、崩壊の予兆を孕んだ「イマージュ」として現れる、このような問題をルヴェルディの実践はあらわにするのである。では「ネガティヴィテ」を醸し出す負なる詩要素はどうして詩作品上に生じてくることになるのか。

第二節においては、詩篇「大気」と「朝方」を扱い、なぜ「ネガティヴィテ」を醸し出す詩要素が詩作品に現れてしまうのか、この詩要素が「イマージュ」崩壊の予兆以外にどのような事態を詩に引き起こしてゆくのかを検証してゆく。詩篇「大気」において、負性はすぐ近くに目に見える闇というあり方で現れ、「イマージュ」を崩壊させるというよりも、「イマージュ」を成り立たせ、強い力を注入するものとして現れる。詩篇「朝方」において、負性はもはや予兆に収まらず、影となって具現化し詩作品全体を覆ってゆく。なぜ負なる詩要素が詩の中に現れ広がってゆくのか。

それは、詩人が「生」との出会いの中で生じてきた「実在」の性質を帯びるものへ言葉を通じて近づき捉えようとするとき、詩の言葉が生み出してしまう欠如があらわになるからである。そのことを感じ取る詩人の不満足、悔恨、失望の意識が、詩人の内面に収まることなく、詩の場において欠如と同調する。欠如を感じさせる言葉とそれを感じる詩人の意識が関係を創設し影として具現化し、詩の中で他の諸要素の負なる部分を引き出してゆく。その結果負性において結ばれた諸要素の関係が影を増大させてゆくのである。本論の中では、詩思想および手法的の観点から、負なる詩要素の現れとそれが具現化した影の広がり詩作品とともに検証してゆくことにする。

詩の言葉を通じて生じてきた欠如が詩の中で「空虚」として大きく強くなっ

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 155.

てゆく。この「空虚」は、詩人が「実在」とかかわろうとすることで生じてくる、ひとつの「詩的現実」である。本論文は、この「空虚」を見出したことでルヴェルディの次の営みにつながってゆくとして、次の詩的实践は、「空虚」を生み出してしまった原因である二つの問題の解決のための実践である、と位置づける。その二つの問題とは、「生」の中から詩の言葉を紡ぎ出す際に、その言葉が欠如を生じさせてしまう問題と、この欠如の出現によって他の詩要素の負性が引き出され、負性を通じての関係創設がなされてしまうという問題である。どちらも問題も「サンタックス」という方法の「切り離すこと」（詩語の把持）と「形を与えること」（関係創設）に起因している。詩人個人の判断に従って行われた語の配置は、負性による関係創設運動を通じて詩人の判断を越え出るところで独自の展開を生み出したのである。

このように第一章においては、「イマージュ」生成の観点から「二つの現実」<sup>レアリテ</sup>の接近を論じるだけでなく、「実在」と詩のかかわりという観点を交えて検証をしようとする。このような立場から検証することで、「イマージュ」など1917-18年当時のいくつかの詩論を通じて詩人が論じることのなかった「空虚」を、詩作品の分析を通じて見いだすことができよう。第二章において、詩人の営みが「空虚」を生み出してしまった問題を乗り越えて、新たな強さを持つ詩的イマージュを生み出すことができたのかを検証してゆく。

第二章「崇高な変貌」において、先述の二つの問題を乗り越えようとする実践として、詩集『屋根のスレート』の詩作品に施された修正作業を検証してゆく。この修正作業の中で見出され、詩論断片集『毛皮の手袋』において詩論として練上げられた詩的力学「崇高な変貌」を検証し、この力学の実践である詩集『風の泉』（1929）および詩集『ガラスの水たまり』（1929）掲載の詩作品を分析してゆく。ここで「崇高な変貌」が完了した結果「堅固さ」と呼ばれる強さを備える詩的イマージュが現れるのか、それとも別の結果が起きるのかを見定め、この結果を受けての第三期の詩的实践に向けた方向性を見出してゆく。

ルヴェルディが1922-24年頃に行ったのは、1918年の詩集『屋根のスレート』に掲載された詩作品の修正である。この修正作業を通じて、断片的な詩句は、文章としての詩句に修正されて、その結果紙面上の空白は埋められる。そうすることで詩人は、詩作品の内で展開される諸要素の関係創設運動を封じ込めて、「空虚」を生み出してしまった手法的な問題に対処したのである。また詩人は、

詩句を断片化するのではなく文章化することで詩の中に一定の広がりと時間的な継起を詩の中に持ち込んだ。詩の言葉が欠如を生じさせたとしても、その言葉から生じたイメージは、闇から光へ、また光から闇へと転じるような潜在的な力を含んでいる。その変転する力を用いて詩の中で欠如を乗り越えようとする運動が展開してゆくのである。そうすることで、1910年代の諸要素の関係創設から「イメージ」を創造する詩的力学とは異なる1920年代の詩的力学が確立されてゆく。この力学において詩人は、「事物」「情景」「事件」との出会いから「実体」として浮かび上がってきた対象をイメージでもって捉え、「芸術の位相」に転移し変貌させてゆこうとする。そうすることで紙面上において「崇高な変貌」を完了させようとするのである<sup>62</sup>。

実際にこの節で扱う詩篇「外」の冒頭部分を見てみれば、そこでは「実体」に迫る詩の言葉が生じさせた欠如が現れている。だが詩人は、この状態を詩において現れたひとつの「詩的現実」であるとして認めて受け入れる。そうすることで詩の場は、さらなる変容運動に発展してゆくのである。この変容運動によって「堅固さ」を備えた詩的イメージへ至り、冒頭にあった欠如の状態が乗り越えられた、ということになる。だがこのことは「崇高な変貌」という詩的変容運動に、不安定な分岐点があることも明らかにしたのである。当初に欠如の状態があるのなら、この詩作品においても最終的に「空虚」のイメージとなる可能性がある。現に1918年の詩篇「朝方」は、この欠如状態から「空虚」のイメージを生み出したのである。この後の詩作品において詩的変容運動は「堅固さ」へ導かれるのか、それとも「空虚」へ導かれるのか。

第二節においては、詩篇「流れ星」「いつも愛を」「美でいっぱい頭」を扱い、「崇高な変貌」という詩的変容運動の展開を追求してゆく。詩篇「流れ星」において、詩の場はやはり欠如の状態として現れる。この欠如の状態を、仮に堪え難いものであったとしてもひとつの「詩的現実」の現れとして詩人が受け入れることで、詩は新たな展開を生み出そうとする。しかし、この詩の結末は新たな展開を暗示するだけで終わる。詩篇「いつも愛を」において、詩の中で欠如の状態で現れてきたものに対して詩人は、「君」と名付け、その現れを受け入れてゆき、さらなる「変貌」を引き起こしてゆこうとする。だがこの変容運動においては、欠如の状態から発して、「空虚」化の運動が起きていたので

---

<sup>62</sup> Cf. Pierre Reverdy, *Le Gant de crin*, op. cit., pp. 43-44. OC2, p. 560.

あり、最終的に「君」は内実を失って、「君」という呼び名だけが響く空の器のイメージへ辿り着くのである。

本論文はルヴェルディの第二期の実践を、まず「空虚」を乗り越えてゆく実践であると位置付ける。この観点から検証を進めたときに、ルヴェルディの実践がまた「空虚」のイメージに辿り着いてしまうことが明らかになる。詩篇「いつも愛を」の結末で示されていることであるが、詩人はこの「君」を拒絶するのでもなく、乗り越えようとするのでもなく自分の中に受け入れるのである。この「君」は、詩人の「実在」に触れようとする試みが残していったひとつの確かな「詩的現実」であると受け入れてゆくのである。

ルヴェルディ詩学の転換点は、この「空虚」である「君」を全面的に無条件に受け入れた点にある。そうすることで、次の詩篇「美でいっぱいの中」は紡がれる。空の器としての「君」と関係を創設し得る詩要素を対置させ、そこから新たな詩的イメージを出現させようと詩人は試みるのである。ここでまた二つの詩要素の対置という詩的力学が焦点化されてゆく。第一期の「イメージ」論の試みをより進展させて、ルヴェルディは彼の詩学の中でより「遠く」に位置づけられた詩要素の接近を試みるのである。

このように第二章は、「崇高な変貌」という観点から詩作品を検証することで、「堅固さ」という状態を提示するイメージに辿り着くのか、それとも「空虚」という状態を提示するイメージに辿り着くのか見出してゆくことになる。ここで見出された「空虚」を、もはや拒絶するのでもなく乗り越えるのでもなく、受け入れてゆくという判断をルヴェルディ詩学の転換点と位置付けて、新たな詩的実践の眺望を見出してゆく。「空虚」を詩要素のひとつと認め、この「空虚」とは異なる詩要素を対置してゆく詩学は、どのように実践されてゆくのか。

第三章「〈あわい〉の詩学」において、手記『乱雑に』などの詩論と詩集『死者たちの歌』（1948）に掲載された詩作品を取り上げる。詩人が、「空虚」を受け入れ、それと異なる詩要素を紙面上に並存させるなら、詩作品の場においてどのような運動が起こるのか。並存された二つの詩要素のうちのどちらでもない、両者の間に浮かび上がる詩的イメージを見定めてゆく。

第一節においては、まず手記『私の航海日誌 1930-1936』（1948）の一断章を扱い、二つの異なる詩要素の並存を可能とする闖入という詩的契機を見だし、

その詩的可能性を検証する。この手記の一断章において、詩人の言葉が形成していった内的生の充実の場に闖入してくる要素がある。その要素は、内的生の充実の場とは異なるもの、しかしその場を支える重要なものである。闖入は、異なるものであるが深く結ばれている二要素の並存を確立したのであるが、この断章の中で、この並存からひとつに統一された詩的イメージが現れる運動にまでには発展していない。ひとつのイメージ出現に至るまでの展開は、詩集『死者たちの歌』に掲載された詩作品において検証してゆく。

詩集『死者たちの歌』（1948）に掲載された詩篇「長い射程」において、戦後詩人のもとに再び訪れた詩と触れ合う喜びがあり、この喜びをイメージ化することで内的生の充実の場が形づくられてゆく。この場に、戦争を思い出させる悲劇のイメージが闖入してくる。詩の場では、両者が衝突し混じり合う運動が生じているが、両者の間で均衡は得られず悲劇の方へ傾向してゆく。

内的生の充実の場は、「生」とのつながりを回復し、そこから現れてきた「実在」の性質を帯びるものを、詩人が言葉をもって捉えようとした結果現れてくる。悲劇のイメージは、「生」とのかかわりの中で詩人の言葉が捉えきれなかったものが闖入を通じて明らかになったものであり、それは「空虚」のイメージである。このイメージは、書く喜びを無化しようとするが、全く逆に書く行為を支え続けもする。この詩において闖入は、反発し合いながらも密接な関係で結ばれる内的生の充実の場と「空虚」の並存を可能とする。だがこの詩作品において両者の間で均衡は得られず、「空虚」のイメージで閉じられる。だがこのイメージは、ルヴェルディの詩的实践が辿り着いた地点なのではなく、依然として運動の過程にある一時的な現れである。次の詩作品において、詩人はこの「空虚」のイメージを引き継ぎ、あらためてこのイメージに対して関係を創設し得る詩要素を対置させようとするのである。

第二節において、詩集『死者たちの歌』（1948）に掲載された詩篇「彼は頭を金でいっぱいにして…」を扱う。この詩作品では詩篇「長い射程」から引き継がれた「空虚」のイメージが、絶望のイメージとしてこの詩の基調を成す。この絶望のイメージに対置されるのは詩人の希望のイメージである。この相反する二つの詩要素が混じり合って、両者の均衡が確立された場において、〈淡い〉の詩的イメージが現れる。ここでは、詩人自らが創り出す「詩的現実」に「空虚」を同化してゆこうとするルヴェルディの試みを、〈あわい〉の詩学の検証および具体的な作品を通じて見てゆく。

このように第三章は、二つの相反する詩要素の並存から、どちらか一方の詩要素が支配的になるのではなく、両者の間に均衡を確立する〈あわい〉の詩の精査を行うものである。〈あわい〉の詩学を検証した後で、ルヴェルディの詩的实践は詩人に「実在」をどのように認識させるに至ったのか、また彼が思い描く、「詩的現実」と「生」の相互交流関係の意義を検証してゆく。

## 第一章 「イマージュ」

### 第一節 詩的生成

#### 1-1. 「イマージュ」の開示へ向けて

序論で述べたとおり、本論文は理論的根拠付けにも超越的価値付けにも頼らずに、ただ詩人自身のその都度の判断にしたがって詩的实践を行い、詩に固有の世界の開示を目指しながらも、得られた詩世界を実世界に寄り添わせてゆくとする詩人ピエール・ルヴェルディの詩学の深化を追跡してゆくものである。

第一章では、この詩的営みの端緒となる 1918 年の詩集『屋根のスレート』掲載の詩作品と雑誌『南北』に掲載された詩論を検証しゆくことになる。だが「イマージュ」論で論じられている遠く隔たった二つの詩要素を接近させる手法や「イマージュ」の性質などを取り上げて、この後のアンドレ・ブルトンが提唱するイマージュと比較し、両者の間の同質性や異質性を取り上げて融和的關係や緊張的關係を論じるのなら<sup>1</sup>、ルヴェルディの詩学はブルトンとの対比によって特徴化されるのみで、ルヴェルディ独自の詩学はいつまでも現れてはこない。ルヴェルディの独自性は、超越的価値を導入することなく人がこの地上に足を着けたままの実感とともにに行い得る実践を通じて「イマージュ」を提示しようとした点にある。本論において、その都度その都度詩人の判断によって遂行される実践、だがその判断は決して万能なものではなく今此処にいる一人の私の判断の試行錯誤の連続であり、その判断を超えるような出来事に会いながら

---

<sup>1</sup> 例えばジャクリーヌ・シェニウージャンドロンの研究は、「イマージュ」生成のために用いられる二つの項の間に、比較する項／される項という安定的なヒエラルキーを持つ比較を拒絶し、対等な関係において二つの項の間に生じるエネルギーに目を向けた点においてルヴェルディとブルトンの間に同質性を認めるが、二つの項の関係を打ち立てる判断基準をルヴェルディは「精神」としたのに対して、ブルトンは恣意性とした点において差異を認めた。本論文は、詩人自身の「精神」の働き、詩人個人による判断を詩学の根底におくルヴェルディの独自性を掘り下げてゆくものである。Cf. Jacqueline Chenieux-Gendron, *Le Surréalisme*, Paris, PUF, 1984, pp. 87-89.

も繰り返し「イマージュ」の開示への向けてなされるルヴェルディの実践とその困難さを詩作品の中に見定め検証してゆこう。

「イマージュ」論の詩作への応用は、まず断片的な詩句を紙面上に配置してゆく「サンタックス」という手法によって実践される。そのため第一節では、ルヴェルディの「サンタックス」という手法を検証するとともに具体的な詩作品の検証を通じて、この手法によっていかなる詩的力学が作動するのかを見出してゆこう。そのことを確認した上で、「サンタックス」がいかなる結果をもたらすことになるのかを見てゆこう。

## 1-2. 文学固有の「方法」

### 1-2-1.

次の詩作品は、1918 年の当時のルヴェルディの詩作品の特徴をよく示す、詩集『屋根のスレート』（1918）に掲載された詩篇「正面に<sup>2</sup>」である。

**En Face**

Au bord du toit  
Un nuage danse  
Trois gouttes d'eau pendent à  
la gouttière  
Trois étoiles  
Des diamants  
Et vos yeux brillants qui regardent  
Le soleil derrière la vitre  
Midi

---

<sup>2</sup> Pierre Reverdy, « En face », dans *Les Ardoises du toit*, Courbevoie, Théâtre typographique, 2006.

参考 : Pierre Reverdy, *Œuvres complètes tome I*, Paris, Flammarion (以降 OC1 と略記), 2010, p. 1186.



正面に

屋根のはじっこに  
雲は踊る  
三つの水滴がぶら下がる  
雨どいに  
三つの星  
ダイヤモンド  
そして見つめるあなたの輝く目  
窓ガラスの背後の太陽を

正午

定型詩でもなく散文詩でもないこの詩作品は、句読点を排した2つの短い文章と4つの名詞、名詞節から構成されている。文を構成する詩句（1行目から4行目）は、文の途中で不規則に改行されている。3つの名詞（「星」「ダイヤモンド」「正午」）は、語頭を合わせ整列させられることなく、紙面の左右または中央合わせで配置されている。「あなたの目」を中心とした名詞節による詩句は、タイトルの「正面に」と結末の「正午」によって構成された中心軸に合わせ配置されている。それぞれの詩句の配置によって、この詩作品は紙面上に円形を形づくり、その真ん中には空白が穿たれている。この詩作品の特徴は、まず詩句の配置を工夫することで、新奇な外観を形作っている。

それぞれの詩句は、「屋根」や「雲」、「三つの水滴」や「雨どい」から成る日常的光景、「三つの星」といった宇宙の断片などを提示しているが、相互に意味的な連関を明示されていない。例えば「三つの水滴」と「三つの星」を関連づけ、結びつける«*comme*»「～のような」といった接続詞はなく、一方が比較する項、他方が比較される項として比較を構成しているのではない。詩句どうしの繋がりとは関係付けられておらず、それぞれの詩句は独立したあり方で紙面上に置かれている。したがって詩作品は、決してひとつの統一的な視線下に収まることなく、日常、宇宙、身体的要素（「目」）、昼「正午」と夜「星」など異なる位相にある断片的な光景が、いくつも並び置かれているように見えるのである。

この詩の形式的特徴は、外観性と断片性である。その特徴は、ギヨーム・アポリネール (Guillaume Apollinaire 1880-1918) が 1914 年頃から書き始めた「カリギュラム」による詩の一群、文字を積み重ねて線や形として用いてある形象を構築し、詩の視覚性の探求へ踏み出した実践と重なり合う。だがルヴェルディの詩は、文学に視覚性を持ち込んだのではなく、詩に固有な「方法」を求めていることである<sup>3</sup>。丸形を形成する詩句の配置、詩句どうしの関連付けを排除することで一文ごとに独立性を獲得した断片的詩句が、どのように詩的創造運動の発動に繋がってゆき、どのような結果をもたらすことになるのか。つまり、これらの形式的特徴が、すでに引用した「イメージ」の定義<sup>4</sup>とどのようにかわるようになるのか。まずは、この形式的特徴を成り立たせる手法から検証してゆこう。

## 1-2-2.

ルヴェルディは雑誌『南北』第 14 号の詩論「サンタックス」の中で、「方法」について次のように述べる。「サンタックスは、ひとつの文学的創造の方法である。それは語の配置である—そしてまた適切な印刷上の配置は正当なものである ( « La syntaxe est un moyen de création littéraire. C'est une disposition de mots — et une disposition typographique adéquate est légitime. » )<sup>5</sup>。」「サンタックス」は「語を配置する技法 ( « l'art de disposer les mots » )<sup>6</sup>」とルヴェルディが明言したように、文法的な統辞システムを表わすのではなく、「ともに置く」 ( « suntaxis » ) という語源的な意味で使われている<sup>7</sup>。詩篇「正面に」の例で見たような外観は、文を途中で改行し、断片的な語を紙面上に配置する「サンタックス」という「方法」によって創り出される。確かに外観上の特徴なら「語の配置」によって生み出し得る。だが「サンタックス」が「文学的創造の方法」であるとするなら、それはどのような意味で「創造」たりうるのだろうか。

---

<sup>3</sup> « C'est-à-dire que les moyens littéraires appliqués à la peinture (et vice versa) ne peuvent que nous donner une apparence de nouveauté facile et dangereuse. » 「すなわち絵画に適用された文学の方法 (そしてその逆の場合も) は、安易で危険な外見上の新しさしか私たちに与えることができない。」 Pierre Reverdy, « Sur le cubisme », *op.cit.*, p. 16. OC1, p. 459.

<sup>4</sup> Pierre Reverdy, « L'Image », dans *Nord-Sud, Self Defence et autres écrits sur l'art et la poésie, 1917-1926*, Paris, Flammarion, 1975, p. 73. OC1, p. 495.

<sup>5</sup> Pierre Reverdy, « Syntaxe », *ibid.*, p. 82. OC1, p. 501.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 81. OC1, p. 500.

<sup>7</sup> Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité*, Paris, PUF, 2002, p. 108.

イザベル・ショルは、ルヴェルディ作品の特徴として「切り離すこと」と「形を与えること」という、相反する二つの行為が行われていることを指摘した<sup>8</sup>。

「サンタックス」は、詩句を配置することで、詩作品全体の外観を「構築」しているだけでなく、それ以前に詩句を配置するための「解体」を行っているという。この二つの行為が実際の詩作品の中でどのように行われているのか、詩篇「正面に」の具体例を用いて見てゆこう。その上でこの二つの詩行為が、詩学的要請と「イマージュ」論に、どのようにかかわっているのかを見てゆこう。

### 1-3. 断片化と「<sup>レアリテ</sup>現実」

詩篇「正面に」において詩人は、日常的な光景から雨粒がまさに落ちてゆく一瞬（「三つの水滴」）、宇宙の広がり想像し星々の輝きを凝縮させた一部分（「三つの星」）、ある状況の中で最も輝きを放った一部分（「輝くあなたの目」）を「生」の中から切り離して、断片的な詩句として用いている。このようにして切り離された部分は、ある光景の中のどこに位置するのか、ある出来事の中で始まりに属するのか結末に属するのか、ある事物のどの部分にあたるのか、一切の説明を与えられることなく断片的な状態で紙面上に置かれている。

そのようにして詩に用いられたそれぞれの詩句は、日常的なある光景やそこで起きた事の全体を文学が表現すべきひとつの対象として持続的な継起において表す方向へは向かわず<sup>9</sup>、それ自身が紙面上に存在しているという詩的な価値を纏い始める。ルヴェルディは、「あるひとつの要素は、生の中の状況が、その要素に付与する感情から解き放たれた場合にのみ純粹となる（« Un élément ne devient pur que dégagé du sentiment que lui confère sa situation dans la vie. »）<sup>10</sup>。」と

---

<sup>8</sup> « Séparer, donner une forme, ces deux activités peuvent paraître contradictoire tant l'une semble tourner vers la destruction et l'autre vers la construction. Mais c'est justement dans ce jeu entre ce qui est déconstruit dans le texte et ce qui s'y construit qu'émerge la spécificité des poèmes de Pierre Reverdy. »

「切り離すこと、形を与えること、この二つの行為は矛盾しているように見える。一方は破壊に向けられていると思われるのに、他方は構築に向けられているからだ。だがまさに、ピエール・ルヴェルディの詩作品の特殊性が現れるのはまさに、テキストの中で脱構築されるものとそこで構築されるものとの間の戯れにおいてである。」 Isabelle Chol, *Pierre Reverdy : poésie plastique*, Genève, Droz, 2006, p. 12.

<sup>9</sup> « Il faut préférer un art qui ne demande à la vie que les éléments de réalité qui lui sont nécessaires et qui, à l'aide de ces éléments et de moyens nouveaux purement artistiques, arrive, en ne copiant rien, en n'imitant rien à créer une œuvre d'art pour elle-même. » 「芸術が必要とする現実の諸要素だけを生の中に求め、その諸要素と純粹に芸術的な新しい方法を使って、何も写すことなく、何も模倣することなく、芸術作品自身のための芸術作品を創造するに至る芸術を選ばなければならない。」

Pierre Reverdy, « Essai d'esthétique littéraire », *op. cit.*, p. 45. OC1, p. 477.

<sup>10</sup> Pierre Reverdy, « Self defence », *op. cit.*, p. 120. OC1, p. 529.

述べている。ルヴェルディは詩言語に、人がまさに生きている「生」の中での出来事を表すことやこの出来事の中で抱かれた感情を再び喚起させることは求めず、「生」の文脈から解き放たれて、詩内部において「純粹」さとして立ち上がってくることを求めているのである。

「生」の中から「現実の諸要素」抽出、つまり「切り離すこと」は、具体的な詩の実践として断片的な詩句を詩作品構成のために用いることである。これら断片的な語は、実際の「生」の中で起きた出来事全体を再生して語る役割から解き放たれ、それと同時にそれ自体が紙面上に自律した「純粹」さとして浮かび上がる。この「純粹」さが、ルヴェルディの詩論「イマージュ」において、どのように翻案され発展的な展開に進んでゆくのか。

### 1-3-2.

「イマージュ」の定義の中で「イマージュは二つの<sup>レアリテ</sup>現実の接近から生まれる」と明言されているように、まず「イマージュ」が生まれるためには二つの「<sup>レアリテ</sup>現実」が必要である。この「<sup>レアリテ</sup>現実」とはいかなるものか。

詩論「イマージュ」において「<sup>レアリテ</sup>現実」« *réalité* »という語は、計 8 度用いられているが、その内「二つの<sup>レアリテ</sup>現実」« *deux réalités* »と用いられたのが 6 度、「詩的現実」« *réalité poétique* »と用いられたのが 2 度である。前者は「二つの<sup>レアリテ</sup>現実の接近（« *rapprochement de deux réalités* »）<sup>11</sup>」や「接近させられた二つの<sup>レアリテ</sup>現実の関係（« *rapports des deux réalités rapprochées* »）<sup>12</sup>」などと言及されたように、詩作品の中で詩要素として接近させられ、関係を構築してゆく「<sup>レアリテ</sup>現実」である。後者については「接近させられた二つの<sup>レアリテ</sup>現実の諸関係が、遠くて正しいほど、イマージュは強くなるであろうし、情動的な力と詩的現実を持つであろう<sup>13</sup>。」と言及され、また「純粹であるために、すべての方法が詩的現実の創造に向かつて貢献することを詩は求めている（« *Pour rester pure cette poésie exige que tous les moyens concourent à créer une *réalité poétique** »）<sup>14</sup>」と言及された。「詩的現実」は、詩要素として二つの「<sup>レアリテ</sup>現実」が接近させられた結果、現れてくる詩の「<sup>レアリテ</sup>現実」である。「<sup>レアリテ</sup>現実」はこれから詩的効果を生み出してゆく詩要素という特性をもつ

<sup>11</sup> Pierre Reverdy, «L'Image», *op. cit.*, p. 73. OC1, p. 495.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 75. OC1, p. 496.

ており、「詩的現実」は詩作品が最終的に得ることになった結果である。ここで扱うのは「二つの現実」<sup>レアリテ</sup>« deux réalités »と言われたときの詩要素「現実」<sup>レアリテ</sup>である。ではこの「現実」<sup>レアリテ</sup>は、どのような特質を持つ言語から立ち上がってくるだろうか。

ルヴェルディの詩作品で用いられる簡素な語の数々（「屋根のはじっこ」「三つの星」など）は、特定の人物があの時、あの場所を見た、というような具体性を欠き、誰かの体験というような所有性も欠いている。誰かの体験または「感情」から解放されている語は、個々の「生」の具体的意味から解放されているがゆえに、詩に固有な現在における「現実」<sup>レアリテ</sup>が引き起こされる。この「現実」<sup>レアリテ</sup>は、紙面上において屋根からの落下の危険性（「屋根のはじっこ」）や輝き（「三つの星」）など詩の中で具体性や特性を得た断片的イマージュである。この断片的イマージュは、作品の全体から最終的に現れる「イマージュ」に対して、作品内の最小要素である断片的な詩句から、個別にそれぞれ立ち上がってくる最小単位のイマージュを指している。

「現実」<sup>レアリテ</sup>は、「生」に起源を持ちながらも断片的な詩句として個別に紙面上に転移・配置され、「生」の痕跡が消え去ったところに生起してくる詩に固有な「現実」<sup>レアリテ</sup>である。先に提示した問いについて、「純粹」さと「イマージュ」論のかかわりについては、紙面上で詩における固有性を得るに至った点において、「純粹」さは「現実」<sup>レアリテ</sup>と同質なのである。「現実」<sup>レアリテ</sup>は「純粹」さが翻案されて、「イマージュ」生成論の中で詩要素として位置づけられたのである。

このようにして「切り離すこと」は、「現実」<sup>レアリテ</sup>を求める「イマージュ」論の要請に応えようとするのである。だが「イマージュ」論は、語を断片的に用いて喚起力を強振し、個々に独立した断片的イマージュを生み出して完了するのではなく、さらに創造に向けた運動を展開してゆく。そこで次に「サンタックス」に内在するもうひとつの詩行為「形を与えること」が重要な役割を負うことになる。

## 1-4. 関係創設

### 1-4-1.

「形を与えること」は、「サンタックス」の引用で見たように「語の配置」を行うことで実践される。この「配置」は、ただ外観的な効果を生み出すのではなく、複数の断片的イマージュが接近し関係を創設してゆくように促している

のである。詩篇「正面に」の例で具体的に関係創設の運動を見てみよう。

3行目と4行目「三つの水滴がぶら下がる／雨どいに」においては、本来一文の詩句であるが、「雨どい」が一段下にずらされることで通常の文章が生み出す流れに切れを生じさせる。そこであらためて紙面上において「三つの水滴」は、空間的隣接関係を有する「雨どい」と関係を結び直し、さらに丸形という形態的類似関係を有する「三つの星」とも関係を結んでゆく。光の輝きという質的類似を通じて「星」は「ダイヤモンド」と関係を結び、そしてさらに「ダイヤモンド」は、3行目「三つの水滴」や7行目「あなたの輝く目」とも輝きの反射という質的類似を通じて関係を創設してゆく。しかし、それらのものはすべて反射で輝く受動的なものである。光を与えているのは8行目の「太陽」であり、ここには「太陽」を能動とし「三つの水滴」などを受動とした、能動受動という関係でそれぞれが結ばれてゆく。また「太陽」は同時間的關係によって昼間の「正午」と結ばれ、対極的時間關係で夜に輝く「星」と結ばれる。さらにまた「太陽」のある位置「背後」は、この詩のタイトル「正面に」と空間的対照關係が結ばれてゆく。

このような関係創設運動は、紙面上に断片化された詩句を置くことで生じた空白が促してもいるのである。空白を通じて、ある断片的イメージは他の断片的イメージと自由に接近し関係を結んでゆく。空白は一つの観点、一つの流れに還元できない錯綜した諸断片的イメージの関係を生み出すための可能性の場であり、それらの関係が多岐多様に創設される生産的な場となる。

「形を与えること」すなわち「語の配置」は、諸断片的イメージの接近を促し、「イメージ」論で想定される「関係」創設の要請に応えるのである。そして諸断片的イメージが多様で重層的に関係を創設した結果、最終的に詩作品全体から総合的「イメージ」が生まれてくる。

#### 1-4-2.

「サンタックス」は、まず断片的な語を用いる詩行為である。断片的な詩句を断続的に紙面上に置くことで、語どうしの関係は一旦断ち切られるのであるが、そのことはすぐさま他の詩句と関係を持ちうる潜在的な状態を創り上げ、語同士の関係創設を誘発する。「サンタックス」に内在する「切り離すこと」は、新たな諸要素の繋がり確立する運動へと向けられているのであり、「形を与えること」と連関している。「切り離すこと」と「形を与えること」がひとつの「方

法」として融合した「サンタックス」は、諸断片的イマージュを浮かび上がらせて、諸断片的イマージュ間の関係創設を促し、詩作品全体から総合的「イマージュ」を浮かび上がらせる方向へ向かっているのである。

こうして「サンタックス」の二つ機能が連動して、詩の中でのみ有効となる統一を生み出す。ミッシェル・コローは、ルヴェルディ作品の「統一」を統べるシステムを次のように述べる。

L'unité du texte, loin d'être assurée d'emblée par une structure logique immédiatement perceptible, va devoir être reconstituée à partir d'éléments isolées, entre lesquels le lecteur est appelé à établir des relations mobiles, qui sont moins d'ordre rationnel, que sensoriel et affectif, et laisseront une large place à l'indétermination et à la variation.

テキストの統一は、直接的に知覚可能な論理的構造がそのまま受け入れられることで一気に保証されるどころではなく、孤立した諸要素から出発して再構成されるべきなのであろう。読者は、これらの諸要素間に論理的というよりは、感覚的で情動的な次元に属する動的諸関係を確認することを求められる。そしてその動的関係は未確定性と変動性の余地を大きく与えるのである<sup>15</sup>。

---

<sup>15</sup> Michel Collot, « La syntaxe du visible : Reverdy et l'esthétique cubiste », in *Reverdy aujourd'hui*, Paris, Presse de l'école normale supérieure, 1991, p. 74. コローはこの論文において、ルヴェルディ詩学とキュビズム美学の根本的な差異を論じている。ルヴェルディ詩学においては、詩作品内の諸要素が関係創設および散逸という動的運動にあるとして、キュビズム美学との差異が強調されている。「Les objets, loin d'être enfermés dans des contours immuables et dans un réseau serré de rapports, sont souvent en voie de transformation et de dispersion : La nuit / Les champs s'allongent / Une lumière vient / Un trou / Le ciel qui se déchire / Tout craque (« Mouvant paysage »). Cette 'dispersion dynamique', qui anime les poèmes de Reverdy, et qui s'oppose à la 'composition statique' des tableaux cubistes (cette opposition a été formulée par G. Picon), ne tient pas seulement au statut temporel de toute œuvre de langage. » 「諸事物は、不変の様相と関係の窮屈な編み目の中に閉じ込められるどころではなく、変貌と散逸の途上にある：「夜／野原が延々と続いている／光がやってくる／穴／破れる空／すべてが崩れる」（「流動的風景」）。このルヴェルディの詩作品を生き生きさせ、キュビズム絵画の静的構成と対極を成している動的散逸（ガエタン・ピコンが言い表した対立である）は、あらゆる言語作品が持つ時間的態様にただ起因しているのではない。」（*Ibid.*, p. 71. 引用の詩篇「流動的風景」（抄）は、OC2, p. 180.）だが論文のテーマがルヴェルディ詩学とキュビズム美学の違いを論じているため、本文の中で引用した、諸要素の関係が「流動的」であること、「未確定と変動」が、詩内部の運動として具体的にどのように現れるのか、さらに「未確定」であり続ける関係が詩にどのような事態を引き起こしてしまうのかを詩作品を通じて事細かに表してはいない。本論文は、ルヴェルディの詩作品内部の諸要素の関係が「流動的」であることで、ど

ルヴェルディ作品では、あるテーマに従い詩の冒頭から結末へ向かう流れによって「統一」が得られるのではない。「孤立した諸要素」すなわち断片的イメージから発して、他の断片的イメージと関係が創設され、さらにいくつもの関係が積み重ねられることで「統一」は現れる。その関係は、「論理的」な考察から導きだされる関係ではなく、現実の世界と照らし合わせて導き出される関係でもなく、「感覚的で情動的」に掴まれた関係であり、「動的」と言われたように常に「未確定性と変動性」を残したまま現れてくるのである。

「精神だけが掴んだ関係」と明言されたように、ルヴェルディの詩作品において諸要素間の関係は詩人の「精神」が先験的に掴んだものである。そのイメージを紙面上に配置することで、詩の場においてあらためて二つのイメージの接近を促すのである。だが実際に、断片的イメージが織りなす諸関係は、詩人が先験的に掴んだ関係が再構築されて終わるのではなく、人の「精神」が詩句と接したその都度その都度あらためて創り出されるのであり、一旦は確立されながらも常に「未確定性」と「変動性」を残している。ルヴェルディの詩作品の中で、諸要素は今此处という特異な瞬間の関係創設に開かれており、その関係は確定的なものではなく、さらに多様なあり方に開かれている。ルヴェルディの詩は、紙面に対峙した今現在を強調しながらも、そこから未来に向けて新しいものとして生まれ変わる更新性も主張するのである。

ルヴェルディが実践する「サンタックス」は、語を断片的に用いることで語自身の自律的力の発動を促すだけでなく、語の配置を通じて多様な関係を結んでゆくよう促す。詩作品内において諸断片的イメージが幾重にも関係を積み重ねたところに、総合的「イメージ」が現れる<sup>16</sup>。次にこの「イメージ」に

---

のような事態を引き起こすのかを本章第二節において見定めるとともに、この事態が次の時代のルヴェルディの詩作にどのように引き継がれてゆくのかを論じてゆくのである。

<sup>16</sup> 詩論において「二つの現実（レアリテ）の接近」による関係創設は、実際の詩作品の分析によって、またルヴェルディの記した下記断章の記述によって、複数の「現実（レアリテ）」の多様な関係創設と読み替えるべきであろう。「Comment tel poète crée ses images, par quelle association il rapproche des éléments lointains et divers, les rapports de ces éléments entre eux, les moyens d'expression propres à ce poète, pour quelles raisons (vocabulaire, syntaxe) il obtient tel résultat particulier voilà ce que le critique peut apprendre au public.」「どのようにしてある詩人がイメージを創るのか、どのような組み合わせによって詩人は遠く様々な諸要素を接近させたのか、どのようにして諸要素間の複数の関係を創り出し、詩人に固有な複数の表現法を創り出すか、どのような原因（語彙やサンタックス）ゆえに、詩人はこのような特異な結果を手に入れるのか、それらは評論が皆に知らしめることである。」Pierre Reverdy, « Self defence », *op. cit.*, p. 114. OC1, pp.



ついて詩篇「正面に」とともに検証してみよう。

## 1-5. 光の横溢と「的確さ」

### 1-5-1.

「屋根のはしに／雲は踊る」と、詩の冒頭を読むと、詩人が「生」において見たある光景の描写が始まるという印象を受ける。しかし、つづいて「三つの水滴がぶら下がる／雨どいに／三つの星」といった語が置かれるが、昼間というシチュエーションにもかかわらず突然現れる「三つの星」は、この詩の光景がひとつの視線下に収束することを拒絶している。そこからさらに「ダイヤモンド」が導きだされ、何らの脈絡も示されないまま配置されている。この段階で、この詩は「屋根」の風景、宇宙の一光景、状況が不明な「ダイヤモンド」と、異なる位相にある諸要素が同一の紙面上に配置されていることが分かる。

雨樋からぶら下がる「水滴」、宇宙の暗闇の中にある「三つの星」、それら輝きの連想から導かれたような想像上の「ダイヤモンド」、ある状況の中での「あなたの目」は、どれもが異なる位相にそれぞれ属しており、実際にはすべてをひとつの視線化に収めることなどできない。しかし「太陽」が放射する光を通じてひとつにまとめられて、あるひとつの光の塊となって現れてくる、と見ることは可能である。柔らかい浸透性のある光、遠くに小さくだが力強い光、見る角度によって様々な色合いを見せる光、人の体の一部と有機的に結合した情感をそそる光、それぞれが持つ反射の特性があって、それぞれが違うものであるが、「太陽」の輝きを通じて反射し合うそれらの光は違和感なく統合され、あるひとつの光の塊となる。それはまた、昼、夜、戸外の光景、屋内の光景、いくつもの光景が様々な関係の中で入り交じりながらも、「水滴」が落ちる「正午」の一瞬間においてのみ可能な、昼や夜、戸外や屋内などの具体的な時空を超えて光の反射において成り立った光の溢れ出である。いくつもの光が積み重ねられても、ひとつの光として真実味をもって受け入れられ、光が溢れ出るように「情動」も引き起こされ溢れ出る。

---

525-526. 詩人は詩論断片集『セルフ・ディフェンス』(1919)で、詩作品の内部においての複数の「要素」の接近運動、複数の「関係」創設の運動などが連結し、最終的に詩的成果「イマージュ」を創出するに至ることを述べている。「イマージュ」論の字義どおりに、ある「要素」が他の「要素」とひとつだけの関係を結ぶのではなく、多様に複雑に関係を結ぶことで、作品内には関係の網目が張り巡らされる。複数の「要素」が、重層的な関係を結んでゆくことは、実際に詩篇「正面に」でも現れていることである。

この「イマージュ」は、高次に達した状態にある自分自身を提示している「イマージュ」であり、光が溢れ出るように「情動」の横溢状態にある自らを提示している「イマージュ」なのである。

### 1-5-2.

このような「イマージュ」を成り立たせるのは、その内に存する諸関係の「的確さ」である。詩論「イマージュ」では次のような記述がある。

Une image n'est pas forte parce qu'elle est brutale et fantastique mais parce que l'association des idées est lointaine et juste.

イマージュが強いのは、それが荒々しいとか幻想的だという理由によるのではなく、観念の連合が遠くて的確なことによる<sup>17</sup>。

「イマージュ」生成の条件であるとともに、「イマージュ」の強さに繋がるのは、「二つの現実<sup>レアリテ</sup>」の関係が「遠くて的確な」ことである。その「的確さ」は、「得られた結果が直ちに連合の的確さを確かめる<sup>18</sup>」と示されたように、紙面上において生まれた「イマージュ」が現れることで詩人自身によって追認される。

ルヴェルディ作品における諸要素間の関係把持は、人の「精神」が紙面と対峙したその時に行われる。「生」の中にもともとある出来事や対象を参照することで認められる関係の妥当性ではなく、詩の中で認められる関係である。詩作品から強力な「イマージュ」が現れるのは、上記引用文の通り、詩作品内の諸要素が「遠くて的確」な関係であるときだ。だがその関係の「的確さ」は、「イマージュ」が存在するに足る強度をもって現れることで事後的に追認されるのである。

「精神」による諸関係の把持とその関係を事後的に認めてゆくルヴェルディの「イマージュ」論は、その論を批判的に継承したアンドレ・ブルトン（1896-1966）の詩学と当初より異なった詩学なのである。イマージュの実践において稲妻のような「閃光<sup>19</sup>」を見出したブルトンは「シュルレアリスム第二宣言」に

<sup>17</sup> Pierre Reverdy, « L'Image », *op. cit.*, p. 74. OC1, p. 495.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> André Breton, « Manifeste du surréalisme », dans *Œuvres complètes, t. I*, Paris, Gallimard,

において次のように述べる。「人間がある特殊な感動のとりこになり、あの「自分より強いもの」にとつぜんひっ掴まえられ、自衛のために、不滅のものなかに躍り込んでいく、あの理想的な瞬間を人工的に再製することこそ、現在のところ、いや今後もその最大の望みである。<sup>20</sup>」ブルトンは決して人が手なずけられないほどの激しく暴力的な力に抵抗することなく躍り込んでゆき、その力に捉えられて特殊な感動を感じる「理想的な瞬間」をイマージュによって提示しようとするのである。そこでブルトンは自分の「精神」を一切介在させることなく、「自分よりも強いもの」といった自分の「精神」を越えたところにイマージュの存在根拠を置くのである。それに対してルヴェルディの「イマージュ」は、ただ彼自身の「精神」に基軸を置いて詩的实践をおこない、「精神」によってその成果を確かめるのである。

## 1-6. 崩壊の兆し

### 1-6-1.

1917-18 年の当時ルヴェルディは、詩作品を通じて「生」の現実の再起を意図したのではなく、芸術作品だけが感じさせることのできる「芸術的現実<sup>21</sup>」の生起を追求していた。この第一節においてはここまで、この詩学的要請を実現する「方法」、紙面上に断片的な詩句を配置する「サンタックス」について検証してきた。この「方法」のもとに、「生」から詩要素を切り出し詩作品に用いる「切り離すこと」、その詩要素を配置し諸要素間の関係創設を促す「形を与えること」が行われたのである。

そのようにしてルヴェルディ作品の特徴である断片性と外観性が生み出されたのであるが、ここでなされた語の配置の意図は詩作品の内部から生まれる新しい「統一」を生み出すことであった。この「統一」は、「諸要素」と呼ばれた複数の語が詩作品の内部において、多様な関係を創設してゆくことで得られる。詩作品の中で張り巡らされた関係の総体からルヴェルディの「イマージュ」は生まれるのである。この「イマージュ」は、詩内部において生まれ、純化され、強化された「情動」が溢れ出る状態を提示したのである。

---

« Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 337.

<sup>20</sup> André Breton, « Second manifeste du surréalisme », *ibid.*, p. 809. 翻訳：アンドレ・ブルトン「シュルレアリスム第二宣言」『アンドレ・ブルトン集成 5』巖谷國士ほか訳 人文書院 1970, pp. 93-99.

<sup>21</sup> Cf. Pierre Reverdy, « Essai d'esthétique littéraire », *op. cit.*, p. 45. OC1, p. 477.

だがこの「イマージュ」は横溢の最中にありながら、ある問題を露呈する。  
イザベル・ショルは次のように述べる。

Aucun énoncé négatif dans les poèmes « Soleil », « En face »,  
« Sentinelle », « Ciel étoilé » ou « Matinée », des Ardoises du toit. (...) La  
négativité est alors aussi suggérée.

詩集『屋根のスレート』の詩篇「太陽」、「正面に」、「見張り」、「星を散り  
ばめた空」そして「朝方」には、どんな否定的な記述もない。ネガティヴ  
ィテはそれでも暗示されている<sup>22</sup>。

詩篇「正面に」では、詩の中には何ら否定的な要素がなく、諸要素の関係を支  
えにして「イマージュ」が出現してきたにもかかわらず「ネガティヴィテ」が  
感じられるという。なぜであろうか。

詩の中に、それ自体が「ネガティヴィテ」を感じさせる詩要素がないとして  
も、一瞬の均衡の上に成り立った光の塊という観点から、揺らぎを感じさせる  
詩要素がある。「雲」は、一方で光と浸透し合い混じり合ってゆくが、光の結晶  
体の中に見える「雲」は、少しの曇りもない純粋な結晶体であることを否定す  
る。あるとき、「雲」は光との相性の良さを見せるが、あるときは光の純粋さを  
損なってしまう。一義的に決定できない余地のある要素として「雲」は詩の中  
で揺らぎをあらわにする。また光の塊とは全く調和せずに、この光の塊を成り  
立たせる関係を崩しかねない要素がある。例えば冒頭の詩行、「屋根のはじっこ  
に」という詩句は、それ以降の詩句たちが光で結ばれ、輝きの結晶体に統合さ  
れてゆくのにに対して、光という観点からは何ら同調しない詩句である。タイト  
ルの「正面に」に対して、「はじっこに」という位置取りは、ギャラルドが「落  
下の危険<sup>23</sup>」として指摘しているように、すでにして光の反射で結ばれた関係の  
崩落を示唆していることが分かる。

このように詩の中には、光という観点から関係が成り立たない詩要素が紛れ  
込んでおり、その詩要素は光の横溢状態に同調しない異分子である。そのうち  
のひとつ「はじっこ」は、「三つの水滴」の関係において「落下の危険」をあら

---

<sup>22</sup> Isabelle Chol, *Pierre Reverdy : poésie plastique*, op. cit., p. 155.

<sup>23</sup> Enrico Guaraldo, « Topoi, essences, expériences vécues », op. cit., p. 48.

わにし、また「雲」は「ダイヤモンド」との関係において輝きを濁らす要素である。これらの異分子は、光の反射を通じてまとめあげられた関係を危機に晒していることが分かる。

このようにして「ネガティヴィテ」を発散させる詩要素を感じたならば、「雨どい」からぶらさがる「水滴」は、一時的な状態のあり方で、すぐ後には地面に落ち吸収されていくことが明白になる。そのとき「水滴」はもはや「水滴」ではなくなり、丸形という形状によっても輝きによっても太陽とも他の要素とも浸透的な関係は結ぶことができなくなる。詩に固有の秩序の中で成り立っていた光の横溢状態としての「詩的現実」が消失してゆくこと、さらにこの「イマージュ」が崩壊してゆくことが強く感じられる。それはショルが言う「ネガティヴィテ」という漠然とした暗示以上に具体的に強く深刻さをもって差し迫ってくるものである。

また「サンタックス」という手法的観点からも、「ネガティヴィテ」は感知することができる。それはコローが、ルヴェルディの詩作品内の諸関係の特質を指摘した「未確定性」と「変動性」という性質の中にある。この特質は、あらかじめ決められた関係が詩作品の中にあるのではなく、人が紙面上の諸要素に触れたまさにそのときに諸要素間の関係が掴まれてゆくという解釈から導き出されている。この特質から生まれる「イマージュ」はその都度みずみずしさをもって現れるのであるが、一旦生まれた光の横溢としての「イマージュ」は固定されずに、常に変動してゆく可能性にも開かれているのである。

## 1-6-2.

詩篇「正面に」では、ある特別な一瞬間における光の反射によって結ばれた関係から詩に独自のインパクトを持つ「イマージュ」が認められたが、光の結晶というあり方を維持することに調和しない要素、またその関係を崩壊させようとする要素が詩の中で自己の存在を強調し始める事態も認められた。だがこれらの詩要素は、光の結晶という観点からは異分子であるが、ただ異分子としてそこにあるだけでなく、光の結晶のイマージュと関係を結んでゆくことで、光の結晶とその崩壊の予兆を含むあり方でさらに高次の「イマージュ」を生成してゆく。詩篇「正面に」の「イマージュ」は、光の結晶だけでなく、その崩壊を内在させたときに、詩作品全体から現れるのである。

このようにルヴェルディの詩作品から感じ取られる「ネガティヴィテ」は詩

の中のいくつかの要素から発散されていた。ではなぜ詩の中にそのような詩要素が紛れ込んでしまうのか、さらに「イマージュ」に内在する負性を感じさせる詩要素が、その崩壊を予兆させるということ以上に、深刻な事態を引き起こすとするればそれはどのようなことなのかを第二節において追求してゆこう。「イマージュ」が感じさせる負性をさらに対象化することで、この負性を乗り越えようと次なる段階へ展開してゆくルヴェルディの詩的営みを見いだすことができるからである。

## 第二節 「サンタックス」

### 2-1. 光の後に

第一節において、詩篇「正面に」から現れた「イマージュ」を検証した結果、それが光の横溢状態を現すだけでなく、負性を感じさせることも確認した。その負性は、ショルが「ネガティヴィテ」と表現したような漠然とした暗さを感じさせるだけではない。光の横溢には同調できない詩要素が具体的に確認できたのであり、この詩要素が光の横溢状態を内から崩壊に導こうとするものであるとともに、「イマージュ」の構成要素の一部となることが明らかにになった。詩作品全体から現れてきた「イマージュ」は、光の溢れ出を提示するだけでなく、自らの内に崩壊の予兆を宿す「イマージュ」であったのだ。

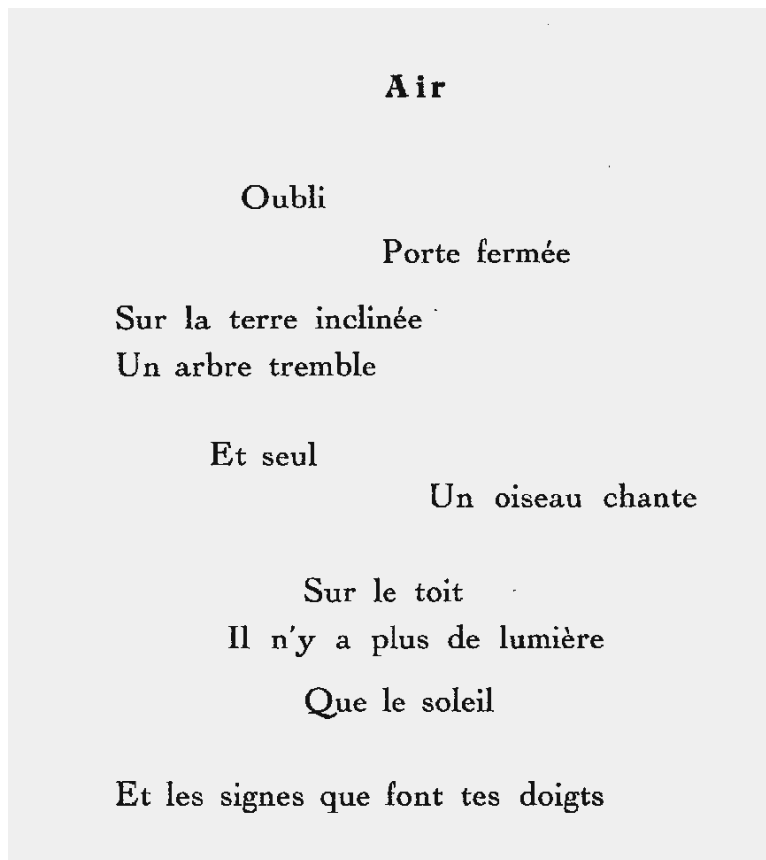
第二節では、ルヴェルディの詩篇「大気」「朝方」を扱い、負性を感じさせる詩要素が詩作品にどうして現れてしまうのか、この詩要素が崩壊を予兆させる以上にどのような事態を詩作品に起こしてゆくのかを検証してゆく。また詩作品内部の均衡崩壊の兆しに、ルヴェルディが用いた手法「サンタックス」も同調する可能性がある。ルヴェルディの詩作品内の諸要素の関係の特質は、「未確定」と「変動」の状態であり、一度創設された関係であっても、さらに自らを更新してゆく可能性を含んでいる。この状態は不安定な状態でもあり、あるとき光の横溢状態としての「イマージュ」を出現させたとしても、つぎの瞬間には別の関係を構築し、別の「イマージュ」を出現させようとしている。

ではこの別の結果とはどのようなものか。この別の「イマージュ」を明らかにしてゆくことで、「イマージュ」論の実践がもたらした重大な結果が判明してゆくのであり、この結果がルヴェルディの次の詩的営みを方向付けてゆくのである。ではこの重大な結果を見出すために、詩集『屋根のスレート』掲載の詩作品「大気」および「朝方」を検証してゆこう。

## 2-2. 光と闇

### 2-2-1.

詩篇「正面に」において何ら否定的な語彙がないにもかかわらず漠然とした暗さが感じられたが、詩編「大気<sup>24</sup>」では「ネガティヴィテ」を醸し出すモチーフ「忘却」が用いられている。



大気

忘却

閉められた扉

---

<sup>24</sup> Pierre Reverdy, « Air », dans *Les Ardoises du toit*, Courbevoie, Théâtre typographique, 2006. OC1, p. 1170.



傾く大地の上で  
一本の木が震える

そして独り  
一羽の鳥が歌う  
屋根の上に  
もう光はない  
ただ太陽と

そして君の指が作るサインがあるだけ

冒頭において、他の詩句と離され配置される「忘却」は、何の「忘却」なのかも示されぬままに大気の中を舞うような断片である。この「忘却」は、モチーフとしてすでに空虚さを醸し出すが、「閉められた扉」により他の詩句とは隔絶され遠ざけられている。「忘却」を孤立させることで、「扉」の内側（3行目の「傾く…」以降）に光景が開かれてゆく。

3行目における「大地」の傾斜は、1-2行目および5-6行目の右に傾斜した詩句の形式と関係を結ぶ。「傾く大地の上で」という詩句は、心理的動揺を示すだけでなく、傾斜する詩句の配置と同調することで目眩のような視覚的效果を生み出す。だがこの視覚的效果だけでなく、「傾く大地」はロズウェルが「太陽が立ち去る<sup>25</sup>」時と解釈しているように、「太陽」の傾きとも同調し、夕暮れ時を演出する。このような夕暮れの中で「木」は、これから訪れる闇と寒さを先取

---

<sup>25</sup> « Une porte est (a été) fermée par quelqu'un qui s'en va (ou qui est déjà parti), au moment crépusculaire où le soleil, lui aussi, s'en va (moment où, selon la formule visuelle de Reverdy, la terre « s'incline » devant l'obscurité envahissante). 「立ち去る（あるいはすでに立ち去った）誰かによって、ドアが閉められる（閉められた）、それは太陽もまた立ち去る夕暮れ時（ルヴェルディの視覚的表現によれば、覆い尽さんとする闇を前にして大地が「頭を下げる＝屈服する」時）である。」 Andrew Rothwell, « La deuxième manière de Reverdy et le « cœur » du poète », in *Le Centenaire de Pierre Reverdy (1889-1960) : actes du colloque d'Angers*, Angers, Presses de l'Université d'Anges, 1990, p. 172. また「太陽」があるのに、「光」がないと矛盾した表現がある。それは、この後見てゆくように、夕暮れ、「君のサイン」、「忘却」が関係を創設してゆくことで、光に満たされた世界が闇に閉ざされてゆくとともに「君」との記憶が「忘却」されてゆく、取り返しのきかない事態が起きようとしている。そのような抗うことのできない事態に対して「光」がないということは、現実的な「光」がないという意味でなく、希望の「光」がない、と本論は解釈してゆく。

りして震えている。まわりを空白に囲まれ、他の要素とは隔絶されて配置されているのは「一羽の鳥」である。静寂の中で、一羽の「鳥」の歌だけが響き渡る。そして最終行において、「君」の指が一日の終わりを表わす「サイン」を提示することで、夕暮れ時の複合的イメージが完成する。複合的イメージは、断片的イメージが関係を創設した結果の現れであり、複合的イメージがさらにいくつもの関係を結び、最終的に詩の全体から総合的「イメージ」が現れてくるのである。

### 2-2-2.

この詩作品を形式の観点から見れば、3-10 行目に文章の構成要件を満たすいくつかの詩句がある。ただ文の途中で不規則に改行されているため断片的な効果が生じている。またそれ以外の詩句は、名詞として断片的形式で配置されている。断片的な諸要素は、文章の一部であっても単独で他の諸要素と関係を創出してゆく。例えば「傾く大地の上で」は、「一本の木が震える」という文章の場所を示す状況補語という枠組みを越えて、右に傾斜した語の配置（1-2 行目および 5-6 行目）や「太陽」と関係を結び夕暮れ時の光景を描き出す。さらに夕暮れ時の風景は、君の指と関係を結ぶことで、一日の終わりを知らせる瞬間的の光景を浮かび上がらせる。ここで指摘すべき特徴的な形式は、配置上隔絶されている一行目の「忘却」である。「忘却」が排除されたまま、「閉ざされた扉」のこちら側で、夕暮れ時の複合的イメージが視覚ヴィジョンとして浮かび上がる。だがこのような視覚ヴィジョンにとどまることなく、配置上隔絶されている「忘却」が、夕暮れ時のイメージや「君のサイン」とあらためて関係を結ぶことで、断片的イメージや複合的イメージを包み込むより大きな総合的「イメージ」が生じることになる。

隔絶されている「忘却」は、この位置に置かれているだけで消し去ることのできない強い存在感を示す。確かに「忘却」を保留状態に置き、3 行目「傾く大地」以降の詩句たちが関係の網目を張り巡らすことで、夕暮れのイメージが生まれる。だが「忘却」は、ただ孤立しているだけでなく、一度完成した夕暮れのイメージと接近し、さらなる関係を築き上げようとする。光が失われてゆく風景と記憶が失われてゆく「忘却」を重ね合わせれば、光と記憶が失われる一歩手前、刹那の一瞬のイメージが現れる。さらに「忘却」は「君のサイン」と結びつくことで、「忘却」されようとする記憶がまさに「君」に関する

記憶である、という特性を得る。「忘却」が「君のサイン」および夕暮れ時とそれぞれ関係を結んでゆき、その関係から夕暮れの光と共に「君」の記憶が消え行く瞬間が生まれる。「君」の記憶が消え去る前の最後の輝きが、残光と交感する。昼と夜のせめぎ合い、記憶と忘却のせめぎ合い、それらの狭間の一瞬において最後の光が発散される。この叙情の力を伴った残光が溢れ出ているのである。

この横溢状態は、ほんの一時しか持続しないことが確定的である。記憶も光もすぐにやって来る夜の訪れとともに闇に葬られ、すべてが闇の中に消え去ることは避けようのないことである。「忘却」というモチーフは、それ自体負性を帯びているが、他の要素（夕暮れ時や「君のサイン」）と重層的に関係を結ぶことで、総合的「イマージュ」へと昇華し、詩全体は深い闇と忘却に包まれようとするのである。

### 2-2-3.

詩篇「正面に」との比較において、詩篇「大気」の特性を検証してみよう。前者において、とりわけタイトルの「正面に」と詩を締めくくる「正午」が取り結ぶ関係は強い軸となる。「太陽」がまさに真上にある「正午」において、外部から遮断された詩作品内の秩序を創り出すからである。このようにして詩作品内において限定されて閉ざされた秩序を創り出すのが、詩的な「囲い<sup>26</sup>」である。配置された主要な語の関係創設から、詩空間の強固な外縁を形成し、その外に感じられる「ネガティヴィテ」を遠ざけていたのである。

だが詩篇「大気」においてこの「囲い」を形成するのは、冒頭において存在感をもって配置される「忘却」と結末の「君のサイン」である。関係創設運動が展開される「囲い」の中にそれ自体負性を醸し出す「忘却」が配置されることで、闇と「忘却」は関係創設運動の中に侵入してしまったのである。一度この闇と「忘却」の侵入を感じたならば、他の断片的イマージュにも暗さが宿っていたことが分かってくる。「閉ざされた扉」は、記憶が閉ざされている状態、

---

<sup>26</sup> « L'axe central construit encore un effet d'écho entre le début et la fin du poème, propre à la clôture poétique. Le mot *Midi* isolé à la fin du poème « En face » en constitue la clôture, placée à l'autre bout du texte par rapport au titre, (...) » 「中心軸はさらに詩の冒頭と結末の間で、詩的な囲いに特有な反響の効果を創り出す。詩篇「正面に」の結末に置かれた「正午」という語は、タイトルに対してテクストのもう一方の端に位置づけられて囲いを構成する」 Isabelle Chol, *Pierre Reverdy : poésie plastique*, op. cit., p. 52.

記憶にアクセスできない状態を暗に示し、「忘却」をさらに強固なものとする。また震える「木」は、訪れる闇に対して恐怖心を発散させている。傾いた「太陽」は、夜と「忘却」に対して今此处に止まろうとする抵抗でもある。闇を前にして震える「木」も、此处に止まろうとする「太陽」も、闇と「忘却」を受け入れ難いものであるかのように抵抗している。この詩作品においては、どんなに拒んだとしても避け難く感じられる闇と「忘却」がすぐそこにまで差し迫っている。闇と「忘却」の受け入れを条件に強い総合的「イマージュ」は立ち上がってくるのであり、自身の内に闇と「忘却」を孕んだ「イマージュ」は瞬間的に煌めくだけなのである。このように詩篇「大気」において、負性を感じさせる詩要素は「忘却」として目に見えるものとして現れているのであり、この負性が「イマージュ」を成り立たせ、強い「情動」を引き出す鍵となるのである。

次に分析する詩篇「朝方<sup>27</sup>」においては、形式上負性を帯びた詩句が現れるのであるが、詩篇「大気」で見た「忘却」のように配置上隔絶されていない。詩の中で負性が現れてくると、詩篇「大気」で見たように負なる要素が「イマージュ」を強く大きくさせるために重要な役割を担っていることを、詩人の意識が捉えているように、負なる要素は詩の中の確固たる場を得て現れるのである。そのときいかなる事態が詩の現場において起きるのであろうか。

---

<sup>27</sup> Pierre Reverdy, « Matinée », *Les Ardoises du toit*, Courbevoie, Théâtre typographique, 2006. OC1, p. 1150.

### 2-3. 歓喜と失望

#### 2-3-1.

##### **Matinée**

L'ombre penche plutôt à droite  
C'est l'or qui luit  
Dans le ciel il y a des plis  
L'air bleu  
Une étoffe irréaliste  
C'est peut-être une autre dentelle  
A la fenêtre  
Qui bat comme une paupière  
A cause du vent  
L'air  
Le soleil  
L'été  
On n'est pas encore arrivé

##### 朝方

影はむしろ右に傾く  
輝いているのは金だ  
空の中にいくつもの折り目がある  
青い空気  
非現実的な織物  
おそらくそれは別のレース模様だ  
風のせいで  
瞼のようにばたばたしている  
窓辺で

空気

太陽

夏

まだ着いてはいないのだ

この詩作品の形式は、左に文頭を寄せられた詩句（1、3、4、6、7、9、13 行目）と断片的な詩句（2、5、8 行目、10—12 行目）の配置からなる。一瞬一瞬の世界の知覚が断片的に積み重ねられている。なかでも特に目を引くのは、10—12 行目「空気／太陽／夏」という三つの名詞が一段ずつ右に寄せられて傾斜を形づくる配置であり、またその後に置かれた、何ら付帯する状況が示されずに断片性を強調する最終行、客観的描写の中で主観的な言明である結末の否定文である。詩篇「朝方」が、特異性を現すのはこの結末の一文においてである。まずはこの詩作品の内容から見てゆこう。

### 2-3-2.

傾く「影」が生まれるのは、朝の低い太陽の光である「金」が差しこんでくるからである。「影」と「金」の関係が結ばれるときに朝の光景が開かれてゆく。

「影」はここで朝の光景を生み出す重要な役割を負っている。明け方の空は何層もの色合いを表わしている。生まれたばかりの大気の「青」を背景にした「非現実的な織物」は、朝方の空が織りなす様々な表情を示すだけではなく、光によって透かし彫りにされたカーテンの総飾りの模様を示すのである。この「非現実」という言葉は、朝の空が織りなす風景のあり得ないような美しさへの感嘆と受け取れるが、逆に朝の光景の圧倒的な強度に対して詩人の営みの結果である創造物「織物」が、あまりにもそれに及んでいないことを感じ取っているとも受け取れる<sup>28</sup>。一義的には決定できない余地を残しながらも、詩の進行は朝の空が織りなす模様から、光を浴びて浮かび上がる「レース模様」のカーテンへと移行がなされてゆく。そのようにして「空の中のいくつもの折り目」と「織物」の関係は結ばれる。そのレース模様の掛かる「窓」は、「風」によって何度となく叩き付けられ、まるでまばたきをしているようである。風によって叩き

---

<sup>28</sup> 「非現実」については、序論【4. 鍵語】【実在】を参照。

付けられた「窓」と夏の朝の風景に感嘆する「瞼」は、せわしなく動く動作を通じて関係を結んでゆく<sup>29</sup>。「窓」は、人と外的世界を結ぶ媒介である。詩篇「正面に」において、窓ガラスは透明であり、視線を遮るものではなかった。世界を映し出すものとして窓ガラスは「目」となり、両者は深く結ばれていた。それに対してこの詩では、「窓」は断続的に視界を遮り、外的世界との繋がりに障碍をもたらす。また「窓」と「瞼」は、まばたきのような動きを通じて結ばれるのであって、深く内的に相互浸透してゆく関係ではない。詩の中の諸要素は、朝方にのみに成り立ちうる光、空模様、新鮮さを提示するが、その背後に両義的な解釈ができる詩要素（「非現実」という感嘆とも失望とも取れる詩要素や「窓」という世界との繋がりを得る場とも遮りとも取れる詩要素など）を孕んでいる。朝の背後に何らかの蠢きを持つ詩要素たちが、結末の一文「まだ着いていないのだ」によって一気に方向付けられる。

この一文は、どのような望みがあったのか、あるいはどのような目的が問われていたのか、全く知らされることなく提示されている。否定だけが強調されている最終行は、この詩作品の中で異質な要素であり、文法的形式から負性を醸し出す。いかなる文脈に属するのかも分からないままに断片的に用いられた否定形の詩句を何と特徴付けることができるか。

イザベル・ショルはこのような否定形表現について次のようにまとめている。

Les formes et constructions de la négation grammaticale dans l'œuvre de Pierre Reverdy participent à la récurrence des sèmes de la rupture (temporelle), de l'incapacité (physique et physiologique), ou du manque (psychologique).

ピエール・ルヴェルディの作品の中の文法的な否定表現の形式と構造は、（時間的な）断絶、（身体的および生理的な）不能、（心理的な）欠如といった意味素の反復に寄与している<sup>30</sup>。

---

<sup>29</sup> ここで「A la fenêtre」は、「On n'est pas arrivé」に接続するという解釈も成り立つが、本論においては、隣接関係を通じて視線が移り変わってゆくという立場から「dentelle」の隣にある「fenêtre」と受け取る。また1924年のこの詩作品の修正版においては、「On n'est pas arrivé」のみが、「Les traits de la saison sont à peine effacés」と書き換えられており、結末の一文は前の詩句とは独立したものと受け取れる。参考：OC1, p. 213.

<sup>30</sup> Isabelle Chol, *Pierre Reverdy : poésie plastique*, op. cit., p. 141.

この詩の最終行の詩句は、心理上の「欠如」であるが、何が「欠如」しているのかは具体的に示されない。何か希求がありながら、それが満たされていないことを表す意識、それは詩作品の中から漂ってくる「ネガティヴィテ」を感知する詩人自身の意識の表出である。理由が示されないことでこの詩句は、ますます断片性と負の側面ばかりが強調される。だがこの詩作品から強く感じられる「ネガティヴィテ」以上のものは、結末の詩句の否定形から導き出されただけではなく、この負性を感じる意識を発端として再読した折に現れる。詩作品の至るところに負性を帯びた詩要素が現れ、それらが負性を通じて関係を創設していったことから現れ出てくるのである。では具体的にどのようなことが生じてくるのか。

### 2-3-3.

「影」は、一読目の冒頭においては、朝の光を生み出す要素として働いた。その後断片的イマージュとしての「影」は、最終行の形式的負性と関係を結ぶことで負性を帯びた複合的イマージュとして生まれ変わる。光に満ちた世界に密着して離れない「影」は、絶えず希望に付きまとう失望や挫折であり、また憧憬に伴ってやってくる、満たされない思いという特性を得る。かくして冒頭と結末は、負性において結ばれ、負性からなる「詩的な囲い」を形成する。この詩の背後に蠢いているのは、光に付きまとい離れることのない「影」である。そしてこのような観点からもう一度詩を読み返せば、そこには暗さという特性を持った断片的イマージュがあり、それぞれが負性を通じて関係を結んでゆくことが分かる。負性は詩の冒頭と最終行だけではなく、そこから増殖していくかのように全篇に広がる。

清々しい朝の光の中に落とされた「影」の負性は、苦々しい思いを示す皺となって空に現れる。空の「折り目」«plis»は、満たされない思いを示すように顔に刻まれた皺である。「青い」と形容された空気は、人を寄せつけない決して辿り着くことのない高く透明な青さを持つ。それ故に空の持つ「青」という色彩は、人を孤独に陥らせさえもする。「窓」は朝の広大さとの繋がりを断続的に遮り息苦しさをもたらすと受け取れ、それゆえに「織物」«étoffe»は、「息苦し



さ」« étouffe »を喚起させ、息苦しさを示すのである<sup>31</sup>。10-12 行目「空気／太陽／夏」が形づくる斜面は、朝の光に満たされた風景から影に蝕まれる風景への滑走を促してゆく。

このようにして詩篇「朝方」は、一読目において朝方の明るさ、清涼さ、光の中で、一時的な諸関係の均衡の上で成り立つ朝の光景という複合的イメージを生み出した。だが結末に唐突に現れた否定文が、この詩作品を特異化した。

「まだ着いてはいないのだ」という詩句は、この言葉の背後にある思いや原因は明らかにされないまま、結末に配置されていた。この背後にある満たされない思いが、朝の光景から闇なる部分を引き出していった。この負性を帯びた結末の一文が冒頭の「影」と結ばれることで、冒頭と結末の中心軸が両極とも負性からなる「詩的な囲い」を形成し、その囲いの中で個々の断片的イメージは暗転して負性において関係を生み出していった。「影」は光を冒す害毒のように、「詩的な囲い」の中に充満していった。光は一読目において、風景を明るく照らし出したのであるが、二読目においては「影」に冒されてゆく光へと転換したのである。「金」に端を発する複合的イメージと「影」に端を発する複合的イメージが接近した結果、光が影に浸食されようとする「イメージ」が現れ、その中で光と影が、希望と失望がせめぎ合っていたのである。

## 2-4. 「空虚」

### 2-4-1.

以上、扱ってきた詩作品において確認してきた「イメージ」は、三作ともまず光の横溢状態を示した。だが詩篇「正面に」では、光の背後においてそれが消失してゆく予感が感じられた。詩篇「大気」では消失の予感が具現化したような闇がすぐ隣まで迫ってきた。その闇がすぐ隣あることで光は消尽する直前の強度を得たのであるが、その光はすぐに闇の中に失われてゆくことが明らかであった。そして詩篇「朝方」において否定形を用いた結末の一文は、一行

---

31

« Et ces limites, qui lui rendent le monde le plus vaste étouffant, il les retrouve encore dans son œuvre dont l'exigence de sa nature et de son caractère lui interdit de se trouver jamais satisfait. » 「そして最も広大な世界を息苦しいものにするこの限界を、詩人は自分の作品のなかにもまた再発見し、彼の本性と性格がその作品に満足するなどということを彼に禁じているのだ。」 Pierre Reverdy, « Cette émotion appelée poésie », *Au soleil du plafond, La Liberté des mers, Sable mouvant, suivi de Cette Émotion appelée poésie, écrits sur poésie*, Paris, NRF, coll. « Poésie Gallimard », 2003, p. 104. OC2, p. 1290.

目の「影」と関係を結び、その「影」が光を覆ってゆくほどの大きさと力を得ていった。

ルヴェルディは詩論において、しばしば二つの詩要素の衝突によって「火花」« étincelle »が生じるという表現を用いる<sup>32</sup>。その「火花」は、具体的な詩作品において、例えば「太陽」と「傾く大地」（詩篇「大気」）という二つの詩要素から夕暮れの残光が生じてくるように、光として具現化されて現れている。たとえ「影」と「金」（詩篇「朝方」）のように一方の詩要素が光と対極にある「影」であったとしても、その二つの詩要素の衝突から生じるのは朝の光の誕生であり、そこで「影」は朝の光を強調する。詩における光のイメージは、二つの詩要素の衝突で起きた「火花」の現れであり、詩作品の中でいくつもの詩要素の衝突が起き、光が溢れ出るような状態が生じてゆく。光はルヴェルディ作品の中でも特権的な位置を占めるのである。ではなぜ「火花」を生じさせるに至らない「ネガティヴィテ」を感じさせる詩要素が現れてしまったのか、またなぜその詩要素が詩の中で発展し大きくなってゆくのだろうか。

それはルヴェルディ詩学に通底する詩的实践に原因がある。その実践は次のようなものである。

Mais le poète est aussi le réceptacle idéal de toutes les manifestations extérieures, de tous les mouvements des êtres et des choses ; seulement, parmi tous les phénomènes sensibles, le poète choisit ceux qui participent strictement du réel.

だが詩人は同じく、すべての外的な現れの、すべての生けるものと諸物の運動の理想的な貯蔵庫なのである。ただ詩人は、すべての感性的現象の中から厳格な意味で実在の性質を帯びた現象を選ぶのである<sup>33</sup>。

ルヴェルディの詩的实践には、その根底において詩人と「外的な現れ」、「生けるものと諸物の運動」との出会いがある。外的世界と触れた体験を受け取り、詩人の中に貯蔵して、その中から「実在」の性質を帯びた事物事象を詩に用い

---

<sup>32</sup> « (...) ce n'est pas dans le fluide électrique qu'est la lumière, mais dans l'étincelle jaillissant au choc du courant des deux pôles, maîtrisé dans la lampe. » 「(…) 光があるのは電流の中ではなく、電球のなかで統御された、二つの極のあいだの電流の衝撃からほとぼしりである火花においてである。」 *Ibid.*, p. 108. OC2, p. 1294.

<sup>33</sup> Pierre Reverdy, *Le Gant de crin*, Paris, Plon, 1927, pp. 51. OC2, pp. 562.

るべき要素として選んでゆくのである。

ここで「精神は不明瞭だが豊かな素材」を提供し、その「素材」の明確な部分が凝縮され詩の言葉となる<sup>34</sup>、と論じられた詩行為の内実が明らかになる。詩人の中に蓄えられた「外的な現れ」と「生けるものと諸物の運動」は、「精神」の中に存する「不明瞭だが豊かな素材」なのである。この「素材」を凝縮し詩の言葉として精製してゆく作業は、詩人の中に蓄えられた膨大なものの中から、「実在」の性質を帯びたものに、言葉を通じて迫り捉えてゆこうとする詩行為なのである<sup>35</sup>。続けて詩人は、この「実在」の性質を帯びたものに迫ろうとする詩人の試みの結果、「詩の現実」が現れてくると言う<sup>36</sup>。ルヴェルディは詩行為を通して「実在」にかかわろうとしていたのであり、その結果は「詩の現実」として現れるのである<sup>37</sup>。

だが実際に詩篇「朝方」を見てみれば、「影」は朝の光の誕生を強調するだけではなく、光にまわりつく不吉な暗さを現し、「青い大気」は、生まれたての

---

<sup>34</sup> 序論【4. 鍵語】、【「精神」】を参照。

<sup>35</sup> 「実存」に対する詩的営みとして、後年にルヴェルディは次のように述べている。「Mais l'image est, par excellence, le moyen d'appropriation sur réel, en vue de le réduire à des proportions pleinement assimilables aux facultés de l'homme. » 「しかしイメージは、とりわけ実在を自らのものとして取り入れるための手段であり、人間の能力が十分に取り入れ可能なサイズにまで実存を縮減するためのものである。」 Pierre Reverdy, « La fonction poétique », *op. cit.*, p. 129. OC2, p. 1277.

<sup>36</sup> Pierre Reverdy, *Le Gant de crin*, *op. cit.*, p. 52. OC2, p. 563.

<sup>37</sup> この詩的営みを補足するため、ルヴェルディについていくつかのエッセイを書いたアンドレ・デュブーシェの言葉を借りよう。「Car la poésie nous donne tout à coup accès au monde sur lequel nous n'avons pas de prise, -- dont nous ne prenons quotidiennement connaissance que par une prise de quelque sorte, -- et cela, d'autant plus clairement qu'elle ne nous y a pas préparés. D'ailleurs il n'y a pas de préparation. C'est toute l'immensité réelle du jour et de la nuit parfaitement lisse qui s'ouvre et se dérobe, qui nous est donnée comme une sorte d'avant-goût véhément de notre disparation, un coup de vent inattendu. / C'est sur cette conscience, cet avant-goût auquel rien jamais nous ne prépare, que nous essayons de *revenir* : cette voie à laquelle nous voudrions avoir accès sans disparaître, que la poésie donne de façon inopinée, et que nous voulons parcourir à notre gré sans le moindre risque. » 「ポエジーは、私たちの手に負えない世界、私たちは一種の把持によって日常的にのみ知る世界への到達を突然可能にする。そのことは、ポエジーが私たちに準備させなかっただけになおさら明確なのである。そもそも準備など全くないのである。私たちが消失する一種の前兆のように、思いがけない一陣の風のように私たちに与えられたのは、開かれては逃れ去る現実の光の広大さであり、完璧なまでに滑らかな夜の広大さなのである／私たちが戻ろうとするのはこの意識なのであり、また私たちに全く何も準備させないこの前兆に、なのである。私たちが消えることなく接近したいと願うこの道、ポエジーが思いがけない仕方と与える道、なんの危険もなく私たちの意思で走破することを望むこの道である。 André du Bouchet, « Poésie et représentation de la poésie », dans *Aveuglante ou banale*, Paris, Le Bruit du temps, 2011, p. 298. 人が生きている中に不意に訪れるある感覚の目醒めは、突然に人がある「世界」へと導いてゆく。陽の明るさ闇の暗さの広がりの中に、溢れ出る白い光と密度濃い黒の深みの中に、人は自分自身が溶け込んでゆく、そのような「世界」の広がりである。「実在」である「世界」に、デュブーシェは詩行為を通じて自分自身を見失うことなく意識的に近づいてゆこうとするのである。

朝の清涼さを強調するだけではなく、青という寒色が示す人を寄せつけない寒さ、遠さ、高さを現している。詩の言葉が対象を捉えようとするときに、それを捉えきれないこと、適切に把握できないことをあらわにする。このような言語化の際に生じてきた言葉における揺らぎ、言葉が孕む欠如が「ネガティヴィテ」を感じさせる詩要素として表出してくるのである。結末に現れる否定形は、詩の言葉が欠如を孕んで現れてきたことを感じてしまった詩人の意識の表明なのである。この欠如が影として具現化してゆく詩の場を占拠しようとしている。では詩の場において欠如が広がってゆく運動について、手法的観点から検証してゆこう。

詩篇「朝方」において、詩人がまさに生きている「生」の中の一光景から圧倒的な強度を感じ、そこから「青い空気」を切り取ったとしよう。この「青い空気」は、透明感や色彩性という特質だけでなく、寒色に内在する冷たさ、また人を寄せつけない高さ遠さなど、負性を感じさせる「青」という色の特質も含んでいる。そのような詩の言葉の揺らぎと、その言葉が含み持つ欠如を感じる詩人の意識は詩の結末に満たされない思いとして表出する。この満たされない思いを示す詩句は、この詩作品の中の諸要素が潜在的にもっていた負性を一気に引き出し、負性を通じての関係創設へ諸要素たちを方向付けてゆく。

「青い空気」は、相性良く深く浸透し合う要素、例えば「金」（2行目）、「輝き」（2行目）、さらに「織物」（5行目）と関係を結んで、輝きを広め、透明度と新鮮さを加え、多様化して、朝の風景と混じり合っていた。だがその背後で、他の要素「影」が密かに最終行であらわになった満たされない思いと関係を結んでいた。そうなることで「影」は詩の中で、自らの負性である暗さを引き出されたのであり、それだけでなく他の詩要素、たとえば「青い空気」に潜在する影と繋がり得る特性（冷たさ、遠さなど）を引き出し、負性において関係の編み目を張り巡らせていったのである。このような関係から、光を浸食する影、希望に巢食う失望が生まれてきたのである。

光を浸食してゆく影は、モチーフとしての「影」という詩作品の中の一要素よりも強く、「イマージュ」に寄生するあり方で、詩作品全体から「詩的現実」として浮かび上がってきた。このようにして「イマージュ」論の実践は、光の横溢状態にある「イマージュ」に影を内在させたのである。

ルヴェルディは「生」との出会いを通じて生じてきた「実在」の性質を帯びてきたものを、詩の言葉をもって捉えようとする。そのようにして得られた詩の

言葉とイメージを詩人自らが見たとき、感じたとき、問うたときに生じてくるのは欠如であり、その欠如が詩の中で固有化されていったのである。この欠如は、「サンタックス」の「生」の中から語を切り出す「切り離すこと」の実践によってもたらされたのである。この欠如を詩の中で大きくし強めて、詩に固有化する運動は、「サンタックス」の「形を与えること」の効果である。コローが指摘したように、ルヴェルディの詩の中の諸要素の関係は「未確定」と「変動」の状態にある。そのような関係のあり方は、例えば詩の中に欠如が感じられたときに、あらためて欠如を通じて変動運動を展開し、関係を再構成し、関係全体のあり方変えてしまう。決して完了した状態を提示することなく、一度創設した関係をさらに更新し変動してゆく運動である。詩篇「朝方」では、関係創設運動は詩を朝の清涼さのイメージに導くが、その状態が詩の中で定着したのではなく、欠如の表出を契機として闇や影へ傾れ込んでゆくのである。ではこの影は、ルヴェルディ詩学において何と呼ぶことができるのか。

#### 2-4-3.

晩年のジョルジュ・ブラック論「方法的冒険」において、ルヴェルディは次のように述べる。

La poésie est dans la formation d'un objet de remplacement susceptible de combler au cœur de l'homme le vide qu'y produit l'absence d'un objet réel désiré, de tout le réel désiré.

Il y a, d'une part, la sensation insoutenable de vide et d'insatisfaction que nous laisse tout le réel que nous ne pouvons embrasser ni pleinement atteindre. D'autre part, la recherche et la formation de l'objet conventionnel propre à combler ce vide par la vertu de son origine spirituelle et sensible mais purement humaine.

詩とは、人の心の中で、空虚を埋めることのできる代替物の形成のためにある。この空虚とは求められた実在物の不在、求められたすべての実在の不在が創り出すのである。

一方で、私たちが把握することも十分に到達することもできないすべての実在が、私たちに残してゆく空虚と不満足の堪え難い感覚がある。他方で、精神的で感性的、だが純粹に人間的な起源に端を発する力によって空虚を

埋めるのにふさわしい代替物を探し求め、形を与えてゆくことがある<sup>38</sup>。

この引用文には「空虚」についてのルヴェルディの言及がある。ある空間に何も無い状態、空の状態という意味でルヴェルディ作品の中には、空虚さを醸し出す「夜」「穴」「空虚」などのモチーフが現れている。それらは、何も見えない状態、何も無い状態として、詩人に恐怖を感じさせ、忌避すべきものとして現れる<sup>39</sup>。しかしモチーフとして現れるだけでなく、詩学的希求が満たされないがゆえに現れてくる「空虚」があり、それについて上記の引用文は述べている。

ここで言われる「空虚」は、自然の摂理がもたらす夜でもなければ、死でもない。またマラルメが「詩句を掘り下げる」ことで見いだすにいたった「虚無」でもない<sup>40</sup>。「空虚」は、「実在」が得られないために引き起こされるのであり、人間の側に起因して現れてくるものである。詩人にとって「空虚」は、詩の言葉を通じて現れるのである。

「実在」とかかわりを持とうとする試みは、詩作品の場において具体的に行われている。「詩人は力の変圧器である。あまりにも高すぎる電圧の恐ろしく破壊的なエネルギーを変圧したものが電灯であるように、詩は人間化された実在であり、変貌させられた実在である（« Le poète est un transformateur de puissances – la poésie, c'est du réel humanisé, transformé, comme la lumière électrique est la transformation d'une énergie redoutable et meurtrière à trop haute tension. »）<sup>41</sup>。」詩人は、「高すぎる電圧」「恐ろしく破壊的なエネルギー」と形容された「実在」に

<sup>38</sup> Pierre Reverdy, « Une aventure méthodique », dans *Note éternelle du présent*, écrits sur l'art (1923-1960), Paris, Flammarion, 1973, p. 68. OC2, p. 1252.

<sup>39</sup> 1925年アンソロジー詩集『海の泡』に掲載された詩篇「意識」« Conscience »において「空虚」は、崖の向こうにあり、暗く恐ろしく、死の世界を現している。「« Mais quelle peur quand finissait le jour / Dans le trou vide et noir/Aux parois de la nuit / Tout ce qu'ils croyaient mort les avait poursuivis » 「なんと恐ろしいことか 空虚で黒い穴の中に 日が消尽する時は 夜の断崖へ 彼らが死んだと思っていたあらゆるものが彼らを追いかけた」 Pierre Reverdy, « Conscience », dans *Écumes de la mer*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1925, p. 83.

<sup>40</sup> 「不幸にも、詩句をここまで深く掘り下げてきて、僕は二つの深淵に遭遇し、これらが僕を絶望させた。その一つが〈無〉で、僕は仏教も知らずに、そこに到達した。そしてあまりにも落胆し切って、自分の詩さえ信じられず、再び仕事に着手することもできないほどなのだ。(…)自分が物質であることを意識しつつ、しかも一方、夢中になって、自分でもそれが存在しないことを承知しているはずの〈夢〉の中にとび込んで、(…)これこそが真である〈虚無〉の前で、これらの栄光にみちた虚妄を声高らかに宣言する。」Stéphane Mallarmé, « 114. – A Henri Cazalis. », dans *Correspondance, Lettres sur la poésie*, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1995, pp. 297-298. ステファヌ・マラルメ、「93 アンリ・カザリス宛」『マラルメ全集 IV 書簡 I』、阿部良雄 ほか訳、筑摩書房、1991、pp. 280-281.

<sup>41</sup> Pierre Reverdy, « La fonction poétique », *ibid.*, p. 129. OC2, pp. 1277-1278.

起因する膨大な力を、言葉を通じて人間に適応できるように変圧し、「人間化された実在」「変貌させられた実在」として提示することを試みているのである。だが実際に詩篇「正面に」や詩篇「朝方」の例で見たとおり、圧倒的な強度に起源を持つものに迫ろうとする詩の言葉は、そこに近づこうとすればするほど欠如を孕んだあり方で現れてくる。「実在」とかかわろうとする試みは、詩の言葉を通じて「空虚」として現れてくるのである。

さらに詩論で論じられることのない詩作品において独自の点は先に見たように、「空虚」が詩作品の中の他の詩要素の負性を引き出し、それらとの間で負性を通じて関係創設し、詩の場において影として現れ、増大してゆくことである。詩篇「正面に」で見たように光の横溢状態の背後にあり、「大気」のようにすぐに隣にまで差し迫り、「朝方」のように顕現して広がるものは、詩の言葉が孕んでいた欠如が、詩において強化され「空虚」となって現れたのである。「空虚」は、詩人が「実在」と関わり合おうとすることで現れてきた、詩人に「堪え難い感覚」を引き起こさせるイマージュであり、「詩的現実」のひとつの現れである。

#### 2-4-4.

詩篇「正面に」では光の結晶と崩壊の危機、詩篇「大気」では残光と闇、詩篇「朝方」では光と「影」、それぞれの詩において二つのイマージュを包括するあり方で詩作品全体から「イマージュ」が現れたのである。このような「イマージュ」は、「生」との関係においてどのようなことが言えるのであろうか。

ルヴェルディは次のように述べる。「生の中で起きた出来事は、それが起きた時には芸術が到達できないほどの強度を持っていたのである（*« Un événement survenu dans la vie avait, incontestablement, une intensité inaccessible à l'art, au moment où il avait lieu. »*）<sup>42</sup>。」「生」の出来事が持つ圧倒的なインパクトを詩人は認めている。それゆえに「生」の出来事が持っているインパクトを、詩を通じて追求することはせずに（それは生の「模倣」を拒絶している姿勢に現れている）、「人の手による創造<sup>43</sup>」として独自のインパクトを創り出そうとしている

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 43. OC1, p. 476.

<sup>43</sup> *« Par notre nature nous sommes tenus à la création humaine à l'aide d'éléments puisés dans la vie commune et dans la nôtre propre. »* 「私たちの本性によって、私たちは一般的に共有された生および私たちの固有の生の中から取り出された諸要素を使って人の手による創造を義務づけられて

(それは「芸術的現実」と「純粹に芸術的な情動」を求める姿勢に現れている)。

だが独自のインパクトを獲得した「イマージュ」が、詩に固有な位相に留まり続けることを詩人は求めているのではない。詩人は「イマージュのためのイマージュは耐えられないものである(« L'image pour l'image est détestable. »)<sup>44</sup>。」と述べているように、詩の位相に自足する「イマージュ」のあり方を嫌う。そして、「私たちは芸術的創造の時代にいる。そこでは多かれ少なかれ気分よく数々の物語が語られることはもうなく、生から切り離されながら、生に戻っていく作品が創られるのである。というのもこれらの作品は、生の諸物の想起あるいは複製を越えて、芸術それ自身の固有の存在を有しているからである(« Nous sommes à une époque de création artistique où l'on ne raconte plus des histoires plus ou moins agréablement mais où l'on crée des œuvres qui, en se détachant de la vie, y rentrent parce qu'elles ont une existence propre, en dehors de l'évocation ou de la reproduction des choses de la vie. »)<sup>45</sup>。」と言うように、詩人は「イマージュ」が獲得した独自性を最終的に「生」に向けて帰してゆくことを求めているのである。

では芸術作品が「生」に帰ってゆくために「イマージュ」に何が求められるのか。「イマージュが人間との接触を保ち続け、現実の地平に対して情動的な価値を保ちながら永続してゆく力とあらゆる生に同化する力を保ち続けてゆけるのは、イマージュを支える関係が的確だからである(« Mais ce qui fait qu'elle (= image) garde le contact avec l'humain et cette faculté de durer en gardant sa valeur émotive sur le plan réel et de s'y incorporer toute en vie, c'est la justesse des rapports qui la soutiennent. »)<sup>46</sup>。」ルヴェルディ詩学は、「イマージュ」が「生」の中で、情動的な力を保ちながら生き続け、個々の「生」の中に同化してゆくことを想定している。そのためには、「イマージュ」を生み出し、支え続ける諸要素の関係の「的確さ」が必要である。

詩篇「正面に」では、光の結晶と崩壊の危機、詩篇「大気」では残光と闇、詩篇「朝方」では光と「影」、それぞれの詩において二つのイマージュから存在するに足る強さを持った「イマージュ」が現れた。そのことは「イマージュ」

---

いる。」 Pierre Reverdy, « Emotion », *ibid.*, p. 56. OC1, p. 484.

<sup>44</sup> Pierre Reverdy, *Le Gant de crin*, op. cit., p. 35. OC2, p. 556.

<sup>45</sup> Pierre Reverdy, « Sur le cubisme », op. cit., p. 20. OC1, p. 460.

<sup>46</sup> Pierre Reverdy, *En Vrac, notes suivi de Un morceau de pain noir*, Paris, Flammarion, 1989, p. 13. OC2, p. 820.



の内に存する関係が「的確」であることを認めることになり、「イマージュ」は「生」に帰り得るのである。詩人の判断を越え出るような出来事（例えば「影」の現れと広がり）が詩の中で起きたとしても、結果としてその詩的出来事は「イマージュ」を支える関係素のひとつとして十分に認められるものである。

このようにして「イマージュ」の「生」への帰還が可能となり、それを受けて、人は以前の見方とは異なった新たな見方をもって「生」をあらためて迎えることができよう。この「生」を目の前にした人の意識は、世界を今までとは異なった新たな世界、他なる世界として迎え入れることになる。ルヴェルディはその「生」から詩作品の素材をあらためて掬い取るので、その新たな「生」は次なる詩作品の源となるのである。そうすることで、「生」と詩の間に循環が生まれる。前の詩作品は後の詩作品の源となり、詩作品の中に内的連関が生まれてゆくのである。

だが詩篇「正面に」、詩篇「大気」、詩篇「朝方」が生み出した「イマージュ」は「空虚」を内在させたものであり、この「イマージュ」の中には詩人が求めた「実在」を捉え損ねたことから生じた「空虚」が刻み込まれているのである。この「イマージュ」が「生」に帰るということは、詩人自身がまさに生きている「生」の中に堪え難い暗さ、不満足を刻み込むことになる。ルヴェルディはその「生」から詩作品の素材を得てゆくのであるが、そのとき「空虚」は「堪え難い感覚」を生じさせるだけでなく、乗り越えられるべきものとして、次なる詩的営みを活性化させてゆくこととなる。したがってルヴェルディの次なる営みは、この「空虚」を受け入れながらも「空虚」を乗り越えようとすることで形成されてゆくのである。

ルヴェルディの「イマージュ」論の実践は、「生」という経験的な場の奥底に感じられた「実在」に詩語を通じて迫り、「詩的現実」を現そうとする。「実在」に由来する「詩的現実」は、「実在」の性質を帯びてそれ自体自足するだけでなく、「生」に帰ってゆくことを指向する。詩人は、自分自身がまさに生きている「生」の中で、地上に足を着けた自分自身を意識しながら「詩的現実」とともに生きるというささやかな願いを、詩を通じて叶えようとしているのである。だが詩の言葉は常に欠如を孕んで現れ、「イマージュ」は「空虚」を内在させて現れることになる。このような体験は、「イマージュ」論の実践が挫折したことを意味するのではなく、1920年代のルヴェルディの詩的営みを方向付ける出来

事なのである。本論文は、ルヴェルディの次の営みは、「空虚」を生み出してしまった原因である二つの問題の解決のための実践である、と位置づける。その二つの問題とは、まず「生」の中から詩を創るための要素を詩の言葉として切り出したときに、その言葉が欠如を生じさせてしまうという問題と、欠如を持つ要素の出現によって負性を通じて他の諸要素と関係創設がなされてしまうという問題である。どちらの問題も「サンタックス」の「切り離すこと」と「形を与えること」に付帯する問題であり、「生」から詩の言葉を取得する際の問題と関係創設という機能の問題である。その問題は、詩人の「精神」の判断に従って行われた語の把持と語の配置が、詩人の「精神」を越え出るところでの意味を生み出し、関係創設の運動を生み出してしまったということである。これらの問題を乗り越えてゆこうとする実践が具体的にどのようにして行われ、どのようにしてルヴェルディ詩学を次の段階に進めてゆくのだろうか、その展望に触れておこう。

## 2-5. 対峙

雑誌『ジュルナル・リテレール』に掲載されたバンジャマン・ペレとの対談記事「ピエール・ルヴェルディは私に語った…」において、ルヴェルディはペレに対して次のように語る。「私はここ二年以上ほとんど何にも新しく書いていない。おそらくは5、6篇の詩を書いただけだ(« Je n'ai presque rien écrit de nouveau depuis plus de deux ans. J'ai peut-être fait cinq ou six poèmes. »)<sup>47</sup>。」この記事は1924年10月に発刊された雑誌であることから、詩人は1922年頃からほとんど新しい詩は書いていないことになる。ルヴェルディは新たな詩作品を書いていないのなら、どのようにして新たな詩的实践が行われようとしているのか。

ペレとの対談で示されているとおり、この時期、詩作品を書く代わりにルヴェルディは過去の詩作品を修正することに専念していた。「ここ数年、私は多くの知的幻滅の中でひとつだけある種の喜びを得た。それは『屋根のスレート』と『眠れるギター』のほとんどの詩の修正であるかもしれない(« Je n'ai eu, en ces dernières années, qu'un certain plaisir au milieu de beaucoup de déboires intellectuels : c'est de pouvoir rectifier la plupart des *Ardoises du toit* et de *La Guitare endormie*. »)

---

<sup>47</sup> Benjamin Péret, « Pierre Reverdy m'a dit que... », *op. cit.*, p. 228. (OC には記載なし)

<sup>48</sup>。」過去の詩作品を修正するにあたって、アンソロジー詩集『空の漂流物』(1924)あるいは同じくアンソロジー詩集の『海の泡』(1925)の刊行が、現実的な契機となったことは否めない<sup>49</sup>。だが初期の代表的な詩集『屋根のスレート』と『眠れるギター』の詩作品を修正することは、単にアンソロジー刊行のためだけではない。「サンタックス」を駆使した詩作品は結果的に闇や影を生み出してしまった。それを乗り越えるために、「サンタックス」によって構成された数々の詩作品とあらためて対峙しようとするのである。ルヴェルディは『屋根のスレート』などの詩作品を修正してゆくことで、これらの詩作品の中で生まれ出た欠如を乗り越えてゆこうとしているのである。

「イマージュ」の体験を経たルヴェルディを新たな詩学へと方向付けるのは詩集『屋根のスレート』などの詩作品の修正作業である。したがって第二章第一節において検証することになるのは、『屋根のスレート』(1918)を中心とする詩作品に対してルヴェルディが 1922-24 年頃に行う修正作業である。

---

<sup>48</sup> Ibid., p. 229. OC1, pp. 595-596.

<sup>49</sup> « Reverdy a remanié beaucoup de poèmes de ses recueils réputés les plus « cubistes » (*La Guitare endormie* et *Les Ardoises du toit*) à l'occasion de la parution de deux volumes anthologiques : *Les Épaves du ciel* et *Écumes de la mer*. 「ルヴェルディは、二つのアンソロジー詩集『空の漂流物』と『海の泡』の出版に際して、最もキュビズム的と看做されている彼の詩集（『眠れるギター』と『屋根のスレート』）の多くの詩作品を修正した。」 Michel Collot, « Pierre Reverdy », in *Le Dictionnaire de poésie, de Baudelaire à nos jours*, sous la direction Michel Jarrety, Paris, P.U.F, 2001, p. 675.

## 第三章 〈あわい〉の詩学

### 第一節 闖入

#### 1-1. 相反する二つの詩要素

第二章において、ルヴェルディの詩的实践が「崇高な変貌」を引き起こして「空虚」を乗り越えてゆこうとする試みから、「空虚」を受け入れ、それと新たな関係を創設してゆく実践へ移り変わってきたことを詩作品の分析とともに見てきた。「空虚」を「実在」の性質を帯びたひとつの「詩的現実」であると認めた詩人は、詩篇「美でいっぱいの中」で「空虚」をそのままに受け入れ、それと相反する詩要素を受け入れ並存させ、「空虚」を同化させた「詩的現実」を生み出してゆこうとしたのである。詩篇「美でいっぱいの中」が示したこのような実践が、1940年以降の詩作品においてどのように結実してゆくのか。

第三章において、不安を引き起こし受け入れ難く感じられる「空虚」を詩要素として引き受け、それとは異なる詩要素を対置してゆくルヴェルディの詩的实践を検証してゆく。だがこの実践は詩作の場においてすぐに行われるのではない。1928年の詩篇「美でいっぱいの中」以降、ルヴェルディの詩作品の数は極端に減ってゆく。詩作を極端に減らしたところで、ルヴェルディは手記という形で断章を書き連ねるようになる。手記『私の航海日誌 1930-1936』の中のいくつかの断章では、不安を引き起こす詩要素、受け入れ難く感じられる詩要素を外部世界から受け入れてゆく姿勢が観察される。この受け入れの姿勢を整えてゆくことで、二つの異なる詩要素を対置させてゆく詩的实践および詩論が準備されてゆく。したがって第一節においては、手記『私の航海日誌』の中の断章を扱い、どのような契機を得て、不安を引き起こすものを受け入れ、二つの異なる詩要素の並存を確立してゆくのかを見てゆこう。その後でこの手記による実践が実を結ぶこととなる詩作品、詩集『死者たちの歌』に掲載された詩篇「長い射程」を検証してゆこう。

## 1-2. 「バラ色」と「スレート屋根」

### 1-2-1.

1930 年以降、詩作が減少してゆくのに対して<sup>1</sup>、ルヴェルディは手記という形式において筆を執る回数を増やしていった<sup>2</sup>。この当時に数多く書き連ねられる手記はどのような特徴を持っているのか。手記『私の航海日誌』の中でルヴェルディは次のようなことを明かす。

Ma seule occupation, ma seule délectation serait à présent de me sentir vivre, de savourer l'écoulement de mes jours au milieu des êtres et des choses vivantes.

今や私の唯一の仕事、私の唯一の歓喜は、様々な人々や息づいている諸物の中で生きていることを感じ、私の日々の流れをゆっくりと味わうことであるだろう<sup>3</sup>。

---

<sup>1</sup> 1929 年の詩集『風の泉』および同年の詩集『ガラスの水たまり』以降のルヴェルディの出版した詩集は、1930 年に詩集『白い石』があるが、その後には『屑鉄』(1937)、『満杯』(1940)『死者たちの歌』(1948)『緑の森』(1949) (詩集『緑の森』は、単独出版されたのではなくアンソロジー『手仕事』発刊の際に挿入された未発表の詩集である) などがある。また二つのアンソロジー詩集(『ほとんどの時間』(1945)、『手仕事』(1949)) も出版している。アンソロジー詩集『手仕事』の中には、1913 年当時の作品群をまとめた『ドライドック』がある。ここに挙げた詩集は、以前の詩を書き直し新たに詩集として出版したもの、以前に雑誌に発表された詩作品を収録したものも多く、30 年以降に新たに書かれた詩作品はそれ以前の詩作品に比べると極端に減っている。たとえば『屑鉄』(1937) は、1928 年から 1936 年までに雑誌に掲載された詩作品を収録した詩集である。また四つの挿絵本『表情』(1946)『死者たちの歌』(1948)、『天井の太陽に』(1955)、『海の自由』(1960) を出版しているが、挿絵本『表情』(1946) は『満杯』などの詩集から選ばれた詩作品を収録しており、『天井の太陽に』(1955)『海の自由』(1960) は、1918-19 年当時に書かれた詩作品を書き変えたものを収録したものである。1930 年以前に比べて出版された詩集の数だけでなく新たに書かれる詩作品の数も極端に減っているのである。

<sup>2</sup> 手記の中でルヴェルディは、ポエジーについて、芸術について、倫理や宗教、戦争や愛国心など多岐にわたる内容を、断章形式で書き連ねていく。その手記は、主に『私の航海日誌 1930 年-1936 年の手記』(1948) と『乱雑に』(1956) (1989 年のフラマリオン版には「黒いパンの小片 1942 年-1943 年の手記」が添えられる) として上梓される。このような手記は他にも、『ルヴェルディのために』(1989) の中に「手記 1945-1946」、『今日のルヴェルディ』(1991) の中に「手記 1942-1944」、さらに『メモ帳 39-40』などで読むことができる。

<sup>3</sup> Pierre Reverdy, *Le livre de mon bord notes* 1930-1936, Mercure de France, Paris, 1989, p. 268. OC2, p. 811.

ルヴェルディは一個人として日々の流れの中で、人やいのちあるものたちとの出会いの中でまさに自分自身が生きていることの実感を希求している<sup>4</sup>。この希求を反映するかのように、詩人は手記の中で、静かに自然の豊かさに触れた断章を書き連ねる。それぞれの季節の新鮮さ、雨、湿り気、匂いといった具体的なものと対面した喜びが素直な形で綴られている。外部世界の受け入れは、1920年代の詩作品、例えば詩篇「流れ星」において「蟬」や詩篇「いつも愛を」において「桜」「真珠」という形ですでに現れていた。手記の諸断章において、詩人は外部世界の受け入れを素直で簡素なあり方で綴り、さらに発展させて詩人と自然との接触から生じる内的生の充実の場の形成へ向かおうとするのである。

しかしこの手記の諸断章において、「生」との触れ合いの中で詩人の内的生の充実の場が確立されるだけで終わるのではない。内的生の充実の場を超過するような出来事の中に、1940年代の詩作品が有することになる詩的生成の力学の芽生えを見ることができる。

#### 1-2-2.

次の引用は、手記『私の航海日誌』の中の一断章である。

Ce matin, la fenêtre s'ouvre sur un village de rêve. Le soleil n'a pas encore franchi les obstacles qui bornent l'horizon mais il teinte déjà les nuages de l'ouest en rose. Et tous les murs qui reçoivent ce reflet magique sont roses – les toits d'ardoises bleus et noirs. On a peine à croire que ce soit cet affreux petit village réel.

今朝、窓は夢の村に開かれている。太陽はまだ地平を縁取る障害物を超えてはいないが 西の雲をすでにバラ色に染めていた。そして魔術的な反射を受けるすべての壁はバラ色だ—青と黒のスレートの屋根。それがこの

---

<sup>4</sup> 他の例として次の断章が挙げられる。« (...) cette sphère de la vie que je voudrais atteindre – vers quoi tendent tous les élans obscurs et secrets de mon cœur, tous les efforts de mon intelligence, sphère de lumière, de plaisir, de jouissance dans le désintéressement et le détachement – peut-être le bonheur dans la liberté. » 「私が辿り着きたいのはこの生の領域なのだ、この方向にすべての私の心の漠然として不可解な跳躍、すべての私の知的な努力は向かっているのだ、私利私欲のない超然とした態度の中での光の、快樂の、喜びの領域—おそらくは自由の中の幸福」 *Ibid.*, p. 20. OC2, p. 652.

不快で小さな現実の村であるとは信じがたい<sup>5</sup>。

ある村の朝の一風景である。「太陽」はまだ昇りきってはいない。だが完全に現れていなくても「太陽」は、すでに世界に活気を与え、広がりをもたらしている。その活気は、太陽がまさにあるところではない別の場所、西方の空にある「雲」と「壁」に現れる。詩人は、太陽の光の反射によって構成されてゆく風景を見出している。満ちあふれてゆく力が淡い「バラ色」となって反射している世界は、詩人に素朴な感動をもたらす「夢の村」なのである。

だがこの断章は、「夢の村」から得られた純粋な情動にはとどまらない。新しい朝の誕生の喜び、風景の開示から、無際限の広がり、今この歓喜と高揚の頂点へは繋がってゆかない。光によって構成された「バラ色」の「雲」や「壁」に対して、ティレ«-»という間隙を挟んで持ち込まれた「青と黒のスレートの屋根」が、「夢の村」の風景を満たす「バラ色」に混じり合わない異質感を持ち込んでいる。「バラ色」の淡くやわらかい広がりとは対照的に、濃く硬い色彩の「青と黒」が風景を引き締める。「バラ色」一色に統一された「夢の村」に対して、「青と黒」はその調和を乱し得るのであり、「夢の村」に留まりたくあれば、「青と黒」は受け入れ難い詩要素である。だが、あたかも忘れることのできない暗い記憶の断片であるかのように「青と黒」は忍び込んでくるのであり、「バラ色」に包まれた「夢の村」は、「不快で小さな現実の村」に重ね合わされてゆくのである。

### 1-2-3.

この断章で起きている現象について確認してゆこう。ここで詩人は目の前の自然の循環が織りなす美しさに素直に感動し、喜びを感じている。詩人は、この感動と喜びを与えた風景を描写することで、内的な生の充実の場「夢の村」を築き上げてゆく。だがこのような内的生の充実の場を創り上げたことでこの断章は終わるのではない。この場が「バラ色」一色に染め上げられたときに、「バラ色」にそぐわない要素が闖入してくる。「ティレ」«-»という間隙を通じて「青と黒」という色が闖入し、さらに今まで築き上げてきた「夢の村」に「現実の村」が闖入してくるのである。そのようにして「バラ色」の中に「青と黒」が、

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 48. OC2, p. 670.

「夢」の中に「現実」が、歓喜の中に消沈が闖入してくるのである。

この内的生の充実の場は、1行目「今朝…」から3行目「バラ色」まで、夢幻的な広がり中で「バラ色」一色に染め上げられて、その色調と雰囲気とに反する要素はなく、内容的に強固で一元的な世界として現れる<sup>6</sup>。しかし、断章の場がひとつの色調に染まりきったときに、その外からそれとは異なる色調が闖入してくる。ある場を一元的な世界として確立することは、その一元性を突き崩すような要素の闖入を促し、その一元的世界に動揺をもたらす。内的生の充実の場が、幻想的な風景一色に染め上げられてゆくことは闖入を引き起こす要因となるのである。次にこの闖入が引き起こす事態を見てゆこう。

まずこの断章においては「夢の村」へと広がる力が働いているが、「現実の村」が闖入してくることで現実の世界へ収縮する力が働き始める。ここで広がる力と収縮する力の同居状態が生じているが、広がる力が収縮する力に打ち勝ち、自らの領域を広げてゆくのではない。また収縮する力が「夢の村」に広がるイメージを絡めとり「現実の村」に転落させるのでもない。闖入は、一方が他方を排除する運動を引き起こすのではなく、相反する二つの要素の並存状態を創り出すことになる。かくして闖入は、相反する二つの詩要素の並存を成り立たせるのである。

手記『私の航海日誌』のいくつかの断章では、闖入という現象はしばしば見られるが<sup>7</sup>、それにどのような詩的意義が見いだせるのか。この断章でまず詩人

---

<sup>6</sup> 第一章第二節で引用した詩的「囲い」によって形成された、純粋な詩空間の応用的あり方が現れている、と指摘できる。【2-2. 光と闇】【2-2-3.】参照。Cf. Isabelle Chol, *Pierre Reverdy : poésie plastique*, Genève, Droz, 2006, p. 52. ショルは、タイトルと結末が関係を創設することで、形式的に判断して「詩的囲い」が形成されるとしている。本論文は、ここで親和性のある語彙を書き連ねることで、内容的に判断して「詩的な囲い」が形成される、と応用的拡大解釈をしてゆくのである。

<sup>7</sup> 手記『私の航海日誌』の中で、闖入が見出すことのできる断章は、ここで取り上げた「今朝、窓は夢の村に…」だけではない。ここにいくつかの例を挙げておく。

« Jamais tant de douceur dans l'air, dans les aspects, qu'en automne et même en hiver. Ce n'est pas l'été que la compagne livre son secret. Mais au moment de sa vie sourde et cachée, ralentie et mystérieuse. Mais comme cela est fugitif, furtif et délicieusement amer. » 「秋と同じく冬ほど、空気の中に、その様相の中に、たくさんの優しさが含まれているものはない。田畑がその秘密を打ち明けるのは夏ではない。密かなそして隠された、緩慢で神秘的な生の時間においてなのだ。しかし何とそれは、儚く、人目を忍び、魅惑的なほどに苦いのだろうか。」 Pierre Reverdy, *Le livre de mon bord notes 1930-1936*, op. cit., p. 17. OC2, p. 651.

「どこへでも行ってみるべきである。」 *Ibid.*, p. 187. OC2, pp. 758-759.

「サン・ポール。午前4時。」 *Ibid.*, pp. 208-209. OC2, p. 772.

「昨日、一日中暴風が…」 *Ibid.*, pp. 13-14. OC2, p. 649.



が受け入れてゆくものは、詩人と自然を通じて「実在」と触れ合ったかのような深い感応から生じてくる「夢の村」のイメージである。ここでも詩人は「実在」とかかわろうとした結果生じてくる現れに対して、言葉をもって迫っている。その結果、詩人の言葉は内的生の充実の場を開いてゆくことになるが、同時に詩人が取り逃がしたもの、「夢の村」を支える重要な要素であるのに把握しなかったものが、闖入を通じて入り込んでくる。それは「青と黒のスレート屋根」、「現実の村」であり、詩人が「実在」とのかかわろうとする中で生じていたものなのである。

「現実の村」は、「夢の村」としての内的生の充実の場の調和を乱すものであり、さらに「夢」を醒ましてしまう。それでも闖入してきた要素に対して、一定の強度と確かさを感じ、内的生の充実の場と間に関係を結び得ると認めるのであれば、詩人はその場に闖入してくる要素を受け入れるのである。詩人はここで、「夢の村」が広がってゆく喜びと「現実の村」に収縮してゆく暗さをひとつの暗い喜びとして味わうことになる。

闖入が生み出す並存は、ルヴェルディが以前に実践していた語の配置とどのように異なるのか。断章「今朝村は…」において、「夢の村」にとって「現実の村」は、「夢」を醒ましてしまうがゆえに受け入れ難いものであるが、逆に「夢の村」が生じ得るのは「現実の村」を土台としているからである。ここで「夢の村」は、「現実の村」を支えとし必要としている。闖入は、一見相容れない関係にあるが、一方が他方を必要とする密接な関係にある並存を可能とするのである。その並存は、詩人の「精神」が選んでいった語（「夢の村」を構成する語群）と、その選択を超え「精神」に入り込んでくる語（「現実の村」を構成する語群）の並存なのである。

このような闖入が起きているこの断章は、詩作へ向けてどのような展望を開くのか。手記『乱雑に』の中でルヴェルディは次のように記す。

Tout se passe à l'intérieur, mais tout nous vient de l'extérieur. L'homme est comme un four qui doit, pour remplir sa plus haute fonction, être constamment bourré de combustible.

すべては内部において生じるのである、しかしすべては外部から私たちのところにやってくるのである。人は、最も高度な役割を果たすために絶え

ず燃料を蓄えねばならぬ、炉のような存在なのである<sup>8</sup>。

断章「今朝窓は…」の例において「夢の村」は、詩人の「内部」において発生している。しかしその「夢の村」は、詩人の「内部」という隔絶された密封状態の中で発生しているのではなく、昇り始めた「太陽」、「西の雲」、「反射」、「壁」などの「外部」の諸要素を受け入れることで、詩人の「内部」において内的生の充実の場にまで高められてゆくのである。

だがさらに重要な「外部」の訪れは、すでに受け入れた「太陽」、「西の雲」、「反射」、「バラ色」などの諸要素とは相容れない要素、しかし同等の強度を持つ「現実の村」の闖入によって起こるのである。あるひとつの調和の場を確立したにもかかわらず、その調和を乱す「外部」の諸要素を引き受けたとしたら、その風景は統一を失うことにもなる。しかし、「すべては外部から私たちのところにやってくる」と断じている上記の引用文は、強度のある「外部」の諸要素を受け入れることを提案している。その結果たとえ「太陽」、「西の雲」、「バラ色」などの諸要素とそれらの連合によって浮かび上がってきた内的生の充実の場と軋轢を引き起こすことになっても、多様な力を「燃料」として蓄えてゆくことに詩的投企がある。相反する諸要素は、「炉」という場にひとまとめに集められたことで、反発、軋轢、せめぎ合いなどの動的状態に置かれ、新たな詩的生成運動を引き起こしてゆくからである<sup>9</sup>。

詩人はたとえ、内的生の充実の場にそぐわないもの、不安を引き起こすもの、受け入れ難く感じられるものであっても、一定の強度と確かさを持ち、内的生の充実の場と関係を結び得るのであれば受け入れてゆく、という意味を表明している。その「外部」からやってくるものが、内的充実の場に不調和をもたらすものだとしても、それは「実在」と触れようとした結果のひとつの現れであり、受け入れるべきである、ということである。内的生の充実の場を形成してゆく要素も、それに相反する諸要素も排除するのではなく、多種多様なものと

---

<sup>8</sup> Pierre Reverdy, *En Vrac, notes*, Monaco, Editions de Rocher, [1956], *En Vrac, Notes, suivi de Un morceau de pain noir*, Paris, Flammarion, 1989, p. 54. OC2, p. 854.

<sup>9</sup> « (...) , tout ce qui constitue notre vie intérieur, et venu de dehors, se transforme en nous et y crée un conflit ou bien-être, un plein, bon ou mauvais, agréable ou désagréable (...) » 「 (...) 内的な生を構成するすべてのもの、それと外部からやって来るすべてのものは、私たちに変貌してゆく。そして私たちにおいて軋轢あるいは安らぎを創り出し、良きにせよ悪しきにせよ、快適にせよ不快にせよあるひとつの充実を創り出す (...) 」 *Ibid.*, p. 12. OC2, p. 819.

して受け入れ、燃え上がらせ、新たな詩的現れを得てゆく実践に、今後の詩作の展望が開かれる。

こうして断章「今朝、窓は…」の例においては、闖入を通じて二つの異なる詩要素の並存が成立したが、この二つの詩要素は反発し合うに留まり、ひとつに統一された詩的イメージの出現にまで展開していない。詩作の観点から見れば、自然の流れの中で、ある日ある時の「村」の多様な表情を描写するにとどまらず、そこから芸術に固有な位相に転移して、ひとつに統一された詩的イメージを現すにいたらなければならない。並存された二つの詩要素が、お互いの反発力から二分される風景ではなく、ひとつに統合された高次の詩的イメージにまで発展することはいかにして可能となるのか。

詩集『死者たち歌』（1948）掲載の詩篇「長い射程」« Longue portée »を取り上げて、闖入がどのように起こり、二つの異なる詩要素の並存がどのように現れているのか、そこからどのような詩的生成運動が繰り広げられるのかを見てゆこう。

### 1-3. 波の渦

#### 1-3-1.

#### Longue portée

Poissons dorés surpris dans les mailles du vent	1
Catapultes de la lumière	
Regains de soif lancés dans tous les coins	
Détentes révolues des appétits déteints	
Tout se mêle dans le remous des ondes prisonnières	5
La poitrine résonne comme un sol creux	
Il y a des ombres sur le buvard de tes joues	
Et des claquements de porcelaine bleue	
Par-dessus tous les toits aux lames de violettes	
Un rouge de valeur plus dense sans écho	10
Un sang plus étendu au flanc de la colline	
Des oiseaux migrants sans orientation	

Et tous ces hommes morts sans rime sans raison  
Tant de cœurs desséchés  
Sans plomb  
Comme des feuilles

15

### 長い射程

風の網目の中に思いがけなく捉えられた金の魚たち  
光のカタパルト  
あらゆる片隅に投げられた渴きのよみがえり  
色あせた欲望の巻き戻されたゆるみ  
すべては囚われの波の打ち返しの中に混じる  
胸は窪んだ大地のように鳴り響く  
君の頬の吸い取り紙の上の数々の影と  
青い陶器の割れる音がある  
すみれの薄板をしたすべての屋根の上に  
反応のないより濃密な価値のある赤  
丘の中腹にもっと広げられた血  
行方定めぬ渡り鳥たち  
そして理由も何もなく死んだあのすべての者たち  
あんなにもたくさんの枯渴した心  
錘もなく  
木の葉のように<sup>10</sup>

この詩作品は、規則的な音綴も韻律も持たない自由詩の形で綴られる。行頭は左につめられて、「サンタックス」という「方法」に特徴的な語の配置は行われていない。全体の構成は、構文化している詩句（5行目、6行目、7～9行目）だけでなく、名詞句（1～5行目、10～13行目）も多く用いられている。語彙という観点から詩作品を見渡せば、前半において、「金」« dorés »、「光」« lumière »、

---

<sup>10</sup> Pierre Reverdy, « Longue portée », *Le Chant des morts*, dans *Main d'œuvre*, 1913-1949, Paris, NRF, coll. « Poésie Gallimard », 2000, p. 433. OC2, p. 368.

「よみがえり」«regains»などの語彙が用いられ、明るさと希望が反響している。しかし7行目の、「影」（「不安」、「亡霊」）«ombres»という語彙が登場してから詩は変調する。10行目以降、「sang», «sans»という暗い鼻母音の響きが反響し、また「血」«sang», 「死んだ者たち」«hommes morts»などの不吉な語彙によって、前半部において示された明るさや希望が打ち消され、暗い音と不吉な語が反響しているのである。

語彙や発音の響きという観点からこの詩作品を前半部と後半部に分けることができる。希望を示す語彙が反響する前半部（1-6行目）と、暗い音の響きと希望を打ち消す語彙が反響する後半部（7-16行目）である。音と語彙の変調は、詩世界の変調を示している。この詩作品の中で何が起きているのか、そこからいかなる詩的イメージが現れようとしているのか、まずこの詩作品の内容を検証する。

### 1-3-2.

冒頭において、詩人は貴重な輝きを放つ「金色の魚」を不意に捉えたことを感じている。さらに「金色」に輝く「光」が世界に差し込んでくるのを感じ、自分の中に何かを切望する「渇き」を感じている。その切望するものは、「あらゆる片隅に投げられていた渇きのよみがえり」という詩句から、かつて求めていたものであるが、最近までは打ち捨てられ忘れ去られていたものである。今その忘れ去られていたものに対する切望が湧き上がってくるのを、詩人は感じているのである。この湧き上がりは、4行目において「色あせた欲望」が生き生きとした欲望へと引き戻されてゆくことから示唆される。「«DÉtentes révolues des appÉtits DÉteints»という詩句が描く、「DÉ»«É»から«É»«DÉ»という、寄せては引いてゆく波の運動のように、過ぎ去った欲望が再び力を取り戻してゆく。この忘れ去られていたもの、今取り戻されようとしているものは何であるのか。

忘れ去られたものは、詩の中で直接明確に示されていない。だが詩の中に散発的に現れるモチーフを通じて、この欲望が示唆される。それは、7行目の詩人の書く行為を象徴する「吸い取り紙」«buvard»であり、13行目の二重の意味を持つ«rime»「脚韻」（成句«sans rime sans raison»「なんの理由もなく」という意味で詩の中では使われている）、さらに16行目には«feuilles»「紙片」（「木の葉」）という詩を書く行為を暗示する語彙である。これらの語彙の反響から、

かつて求めていたもの、最近まで忘れ去られていたもの、そして今再び切望しているものは、詩を書くことへの欲望である、と導き出すことができる。失われた欲望と取り戻された欲望が、「波の渦」 « remous »の中で漂流物のように詩人の中に集められ胸の中で鳴り響いているのである。

詩人は「風」や「光」といった世界の息吹に触れ、再びポエジーと触れた歓喜を表わしているのである<sup>11</sup>。かつて詩の言葉は、1937年の詩篇「麻痺した手」において« Les mots silencieux qui tendent leur filet/Dans tous les coins de cette chambre noire »「自分の網を広げる静かな言葉たち／暗いこの部屋の四隅で<sup>12</sup>」と綴られたように、もの言わずに部屋の隅でじっとしていた。長く部屋の隅に打ち捨てられてきた詩の言葉を欲する「渇き」を、いま詩人は感じている。詩人は言葉を用いて、再び表現することを欲し、詩を書くことを欲しているのである。

前半部を満たしている明るさと希望は、詩人が詩作への欲望を感じている喜

---

<sup>11</sup> なぜルヴェルディにおいて、ポエジーは打ち捨てられ、詩を書く行為は忘れ去られていたのか。詩集『ガラスの水たまり』の「批評依頼」において、« Avec beaucoup plus de rigueur que les généraux rancés, les poètes devraient être frappés par la limite d'âges. »「あの悪臭のする將軍たちよりもはるかに強い厳密さをもって、詩人たちには年齢制限が課されなければならない」（Pierre Reverdy, « Prière d'insérer », *La Nouvelle Revue Française*, N° 195, décembre [1929] / *Flaques de verre*, Flammarion, 1972, p.5. OC2, p. 539.）とも記している。詩集『ガラスの水たまり』が成し遂げた到達点は、詩人にとって何にもならないことに費やされた人生に対する自嘲、自分の生への後悔としてここで語られる。そしてルヴェルディ自身、自ら課した年齢制限に当てはまるかのように、詩を書くため筆をとる機会は極端に少なくなるのである。

それ以上に第二次世界大戦の影響が強いとも考えられる。この詩篇「長い射程」が書かれる前の状況は、ルヴェルディの住むサルト県ソレームもドイツ軍に占領されており、この状況の中で肉体的にも精神的にも圧迫された生活を強いられていた。そのことは、例えば次のような手記からうかがうことができる。「1943年8月。4年前から私は戦争のことしか考えられない。すべての能力がこの固定観念に吸い取られてしまい、この手帳にメモ一つとるのに手を動かすことすらままならない。戦争と敗北（« Août 1943. Depuis quatre ans je ne pense qu'à la guerre. Toutes mes facultés entièrement absorbées par cette idée fixe, au point que je ne peux même pas dégager ma main pour jeter une note sur ce carnet. La guerre et la défaite. »）。」（Pierre Reverdy, « Notes, 1942-1944 », in *Reverdy Aujourd'hui*, Actes du colloque des 22, 23, 24 juin 1989, Paris, Presse de l'École normale supérieure, 1991, p. 158.）この当時のことについて詩人は、ポエジーなど跡形もなかったと語っている。「詩人は死んだ、ポエジーは跡形もない（« Le poète est mort, la poésie sans traces. »）。」（Pierre Reverdy, « Circonstances de la poésie », in *L'Arche*, novembre [1946], *Au soleil du plafond, La Liberté des mers, Sable mouvant, suivi de Cette Émotion appelée poésie, écrits sur poésie*, Paris, NRF, coll. « Poésie Gallimard », 2003, p. 118. OC2, p. 1236.）占領下において詩人は、あまりにも激しい出来事の中でポエジーを感じることもできず、詩を書く行為は打ち捨てられていたのである。再び詩を書こうとするなら、「生」の中で「深い現実性」を感じ「実在」と触れ合い、ポエジーを感じる必要であったのである。

<sup>12</sup> Pierre Reverdy, « Main-Morte », dans *Main d'œuvre, 1913-1949*, Paris, NRF, coll., « Poésie Gallimard », 2000, p. 392. OC2, p. 328.

びの反響である。詩人は、詩を感じ作品として綴ってゆくことに喜びを感じながらも、この喜びの中に不意に飛び込んでくる不吉な要素を受け入れている。それは7行目の「影」の闖入である。「不安」や「亡霊」などとも解釈できるこの「影」は「吸い取り紙」の上に浮かび上がる。この「影」の闖入を通じて詩は、「血」« sang »と「～のない」« sans »の暗い鼻母音の反響に呼応するように、不吉で凄惨な暗い風景へと開かれて行く。あたかも近くで爆発が起きたかのように「屋根」の上に、多数の散乱物が落ちてくる。そこには「血」と死者で満たされた風景が広がる。それは、あまりにも多くの人が亡くなり、多くの血が流され、多くの不幸が起きた出来事の幻覚でもある。このような風景の中で、「渡り鳥」でさえも方向感覚を失い「行方定めぬ」ままだが、同じように理由もなく亡くなった多くの人たちの心も、「枯れ葉」のように定まるところ知らず、彷徨っている。こうして、前半の詩を書こうとする喜びは後半において「血」と「死者」のイメージに被われてゆく。「丘の中腹」に広がる「血」、「理由もなく死んだあのすべての者たち」などの詩句が、近頃起きた「あの」戦争による死者を悼みつつ、戦争の悲劇を告発するイメージでもって詩を結ぶのである。

### 1-3-3.

詩篇「長い射程」の全体の流れは以上の如くだが、この流れの中にあって、7行目の「影」の闖入は、ルヴェルディの詩学の新たな展開への重要な方向付けとなっている。闖入によって詩の現場で何が起きているのだろうか。

この詩作品において、明るさと希望が反響する前半部のイメージと「血」「死者」に満たされた後半部のイメージの並存は、あるひとつの要素とそれに対立するもうひとつの要素（例えば先に見た断章「今朝、窓は…」における「バラ色」と「青と黒」）の個別対応的な並存ではないことを押さえておこう。明るさと希望を喚起する語群「金色の魚」「光」「甦り」「欲望」の連なりが、喜びのイメージを形成し、暗さと不吉さを喚起する語群「赤」「血」「死者」の連なりが、悲劇的なイメージを形成する。ここでイメージと呼ぶものは、詩作品全体から現れる詩的イメージではない。「金色」「光」「甦り」「欲望」、あるいは「赤」「血」「死」など親和性をもった語彙の連なりから形成される連合的イメージであり、最終的に詩作品全体から現れるひとつの詩的イメージへ

昇華してゆこうとする<sup>13</sup>。

詩作品全体の流れから見れば、1行目から7行目まで内的生の充実の場を確立した結果、その外からやってくる闖入が促されているのである。詩の場は、「風」「光」などの自然とのつながりを取り戻した喜び、詩に触れた喜び、詩を書く欲望の回復など、詩と再び触れ合った感触で満たされて、内的生の充実の場になってゆく。この喜びで囲われた場の濃度が高まっていったときに、その外から喜びとは異なる要素が闖入してくるのである。7行目の「影」をはじめとして「赤」「血」「死者」などの諸要素が次々と闖入し、悲劇の連合的イマージュを形成してゆく。「影」の闖入を契機として、あるひとつの要素ともうひとつの要素の個別対応的な並存ではなく、親和性を持つ諸要素の連なりが形成した、喜びの連合的イマージュと悲劇の連合的イマージュの並存状態が創り上げられたのである。

「影」の闖入は、喜びと悲劇という、相反する二つの詩要素の並存状態を創り出す以外にもいくつかの効果を生じさせる。まずこの「影」が、何を通じて闖入してきたのかを見てゆこう。この「影」は、「君の頬の吸い取り紙の上には数々の影」とあるように、インクの「吸い取り紙」の上に染み出てきた。詩人が筆を使い、書き、吸い取り紙を用いることで生じる染みである。詩を書く行為は、常に必然的に染みを作り出して、不吉な「影」を顕現させてしまう。詩人の書く行為を象徴する「吸い取り紙」から染みが生まれ、「影」となってそこから「血」と「死者」の連合的イマージュへと広がるのである。「影」の闖入の効果は、「吸い取り紙」を通じて前半部にまで遡り、詩を書く行為が喜びだけでなく死も呼び寄せてしまうことを明らかにする。詩人が詩を書くことがなければ、「吸い取り紙」を使うことがなければ、「影」は生じなかったのである。「影」の闖入が引き起こす第一点目の効果は、詩の進行に応じて悲劇の連合的イマージュへと展開するだけでなく、詩を書く行為の内に（吸い取り紙を用いる行為の内に）死のイマージュを喚起させる契機があったと、書く行為と悲劇を強く

---

<sup>13</sup> ここで用いる連合的イマージュは、第一章において用いた複合的イマージュとは異なるものである。複合的イマージュは、ある二つの断片的イマージュが接近し関係を創設することで浮かび上がってくるイマージュであり、最終的に総合的「イマージュ」の創出へ向かう過程的なイマージュである。ここで用いられる連合的イマージュは、ある二つの要素間で浮かび上がってくるイマージュではなく、いくつかの親和性を持つモチーフの連なりから生まれてくるイマージュである。ここで詩作品全体から生まれてくる詩的イマージュへの過程であるという点においては複合的イマージュと変わることはない。



関連づけることである。

第二点目に「影」の闖入によって引き起こされるのは、生の喜びの上に波のように覆い被さる死の奔流である。詩の流れから見れば、前半部において生の喜びと希望によって輝きを放っていた詩は、後半部において死を思わせる不吉さと暗さに飲み込まれてゆく。13行目「脚韻」*« rime »*と16行目「紙片」*« feuilles »*という、書く行為を暗示させる語彙は、「影」の闖入が引き起こす波のような悲劇の奔流によって、飲み込まれてゆく。このようにして、書く行為への欲望の高まりそして喜びは、死の奔流に埋もれてゆく。死は書く行為の喜びに密着し離れず、「波の渦」*« remous »*の運動を描き出すのである。「影」の闖入は、この「波の渦」の運動を引き起こしてゆくのである。

かくして喜びを示す諸要素と悲劇を示す諸要素が「波の渦」の中で混じり合ってゆく運動が「長い射程」を貫いている。この詩作品の基調にあるのは、「サンタックス」のよって詩句を断絶し、作品内の諸要素を同時的全体的に提示して生まれる関係創設ではなく、この詩作品に固有の進行、波が覆い被さってゆくような運動そのものである。その展開の辿り着く先は、「そして理由も何もなく死んだあのすべての者たち／あんなにもたくさんの枯渴した心／錘もなく／木の葉のように（*« Et tous ces hommes morts sans rime sans raison / Tant de cœurs desséchés / Sans plomb / Comme des feuilles »*）」とあり、「死」や「枯渴した心」などの語彙の連なりからなる悲劇の連合的イメージが支配的となる。詩の展開は、喜びを示す諸要素から内的な生の充実の場へ向かおうとする力と悲劇を示す諸要素から詩を暗さで覆い尽くそうとする力のぶつかり合いから、悲劇の方へ傾れ込んでゆく。悲劇が支配的となった結末において、書く喜びを暗示させた*« rime »*「脚韻」は、*« sans rime »*「脚韻なし」つまり詩の欠如という意味が強調され、「紙片のように」という詩句は、*« sans plomb »*「重みを失い」、孤立し空しく枯葉のように舞うのである。

詩篇「美でいっぱいの中」において提案され、手記『私の航海日誌』において準備され、手記『乱雑に』において「外部」からやってくるものの受け入れとして論じられた、二つの異なる詩要素を受け入れ並存させてゆく実践が詩篇「長い射程」においてなされている。詩を書く喜びが息づいて、それを取り巻く世界が在るが、その内的生の充実の状態は、詩の進行とともに悲劇が支配的になり、悲劇の詩的イメージで詩は閉じられたのである。

#### 1-4. 脅威・支え

この詩では、激しい動乱が過ぎ去った戦後において、「生」との深いかわりを取り戻し、「実在」に触れようとすることから生じてくるものを、言葉を通じて捉えてゆこうとするルヴェルディの試みがあらためて見られる。具体的な詩においては、自然の中で詩人と「風」「光」と触れ合いからポエジーが生じてくるのであり、詩人はその現れを掴もうとしているのである。「生」における出来事が悲惨さにおいて、あまりにも強く激しく詩人を捉えてしまうときに、「実在」と感応しようとする詩人の「精神」は働かなくなり、ただ悲惨さの中に巻き込まれてしまう<sup>14</sup>。ルヴェルディにおいて詩は、「生」の中で、その深みを通じて「実在」とのかかわろうとすることで現れてくる。詩は「実在」の反射である。「実在」との一切のかかわりを失っていた占領下のルヴェルディが詩を書けなかったのは当然のことである<sup>15</sup>。

戦後に再び訪れたポエジーとのかかわりは<sup>16</sup>、詩を書く欲望と喜びによる内的生の充実の場として現れてくる。だが、そこに内的生の充実とは異なる要素が

---

<sup>14</sup> « Et le voilà ce réel qui se dresse tout d'un coup dans un événement aux proportions incommensurables et de formes hideuses, d'horreur pétrifiante. Ne voulez-vous pas admettre que l'irruption brutale de ce monstre dans une conscience entre toutes aiguillée y ait accompli un véritable saccage ? L'équilibre intérieur du poète, par définition solitaire, est ruiné, le domaine sans grande préparation de défense, ravagé. Le poète est mort, la poésie sans traces. Car, enfin, celui qui prétendra avoir considéré les choses qui se sont déroulées tout ce temps-là sous l'angle poétique, je serai curieux d'aller le contempler de près. Non, un homme réellement en danger ne réagit pas en écrivain. » 「そして、計り知れないほどの規模とおぞましい形、身をすくませるような恐怖に満ちた出来事のうちに、突然立ちはだかる現実。あなたたちは、この怪物の乱入によって、あらゆる意識のなかでとりわけ研ぎ澄まされているところに本当の破壊がなされることを認めないだろうか。孤独な詩人の内的均衡は崩壊し、防御の準備を備えていない領域は荒らされてしまう。詩人は死んで、ポエジーは跡形もない。あの時代に詩の角度から物事の展開を捉えていたと主張する者がいるのなら、間近で観察してみたい。いや、本当に危機にある人間は作家として反応することはない。」

(Pierre Reverdy, « Circonstances de la poésie », *op.cit.*, p. 118. OC2, p. 1236.)

<sup>15</sup> Pierre Reverdy, la réponse à l'enquête parue dans *Les Étoiles* no 12, [1946] / *Cette Émotion appelée poésie, écrit sur la poésie*, Paris, Flammarion, 1974, p. 206. OC2, p. 1221. 戦時下において、ルヴェルディは戦前から親しくしていたルイ・パローなどレジスタンス運動家の呼びかけにも応じず、この悲惨な状況を訴え、怒りを訴え、救国を訴える「状況の詩」を書く意思もない。実際ルヴェルディは1942年にパローに書いた手紙にもこの拒絶の姿勢が現れている。「Malheureusement il y a très longtemps que je n'ai pas écrit de poèmes, je n'ai aucune envie d'en écrire en ce moment-ci」 「残念ながら 私が詩を書かなくなって長い時が経つ、私はこの時勢にどんな詩も書きたいと思わない。」 Etienne-Alain Hubert, « Préface », *op. cit.*, p. 10.

<sup>16</sup> 例えば詩篇「牢獄」のような例がある。「私は突然快い翼にとらわれた／私はそのことを言うのを忘れていた ( « Je me suis pris à l'aile exquise du hasard/J'avais oublié de le dire » )」 (OC2, p. 355.) 突然得られた大空への飛翔、大気との交感、詩とのつながりを回復したひとつの証左である。

闖入してくる。それは、まず「君」の頬の上に浮かび上がる「数々の影」である。この「数々の影」という空所に、悲劇のイメージが次々と闖入してくるのである。その闖入してくる要素は、詩人が捉え損ねていたものの現れであり、「堪え難い感覚」を引き起こすものの現れである。それは書く喜びを消し去ろうとする脅威であり、喜びのイメージと同じく「実在」の反射光として現れてきた「空虚」のイメージである。この「空虚」のイメージは、一方で書く喜びを覆ってゆき無化しようとする脅迫的なものであるが、他方で書く行為を支え続けるものである。そのように「空虚」は、内的生の充実の場との間に関係があるとして詩人によって捉えられて受け入れられてゆくのである。したがって、この詩における喜びと悲劇の並存は、内的生の充実の場と「空虚」の並存でもある。闖入は、「空虚」とそれに相反する詩要素の並存を可能とする。ここで同所に置かれることで反発し合いながらも、一方が他方を必要とし強く結ばれている二つの詩要素の並存が成り立っているのである。

この詩作品において、詩人の言葉が取り逃がしていたものが、闖入を通じて明らかになってゆくのであり、そのようにして明らかになった悲劇を示す詩要素群は、次々と詩の中に入り込み「空虚」として大きく強くなってゆくのである。「空虚」が大きく強くなってゆくのは、第一期においては関係創設を通じてであり、第二期においては「崇高な変貌」を通じて、第三期においては闖入を通じてである。いずれにしても「空虚」は、ルヴェルディの詩の言葉を発端としているのであり、また詩人の固有の詩的実践を通じて詩の中で大きく強くなってゆくのである。だがこの「空虚」のイメージは、ルヴェルディの詩的実践がたどり着いた地点なのではなく、このイメージから次なる詩作品が紡がれてゆく。

詩篇「いつも愛を」において生まれた「空虚」のイメージが詩篇「美でいっぱい頭」に受け入れられていったように、詩篇「長い射程」において現れた「空虚」のイメージも詩人に拒絶されるのではなく、次なる詩作品に引き継がれてゆくだろう。新たな詩作品の中で「空虚」のイメージは、詩的生成のための一要素であり、その中で展開し、最終的に新たな姿に変貌しゆくであろう。そのために詩人は「空虚」に相反する、しかし同等の強度を有する詩要素を対置してゆく。次なる詩作品において具体的に、どのような詩要素が対置されることになるのか。また詩の現場においてどのような詩的生成運動が生じ、その結果二要素間で均衡の取れた詩的イメージが現れるのか。それらことを

確かめるために、第二節において詩集『死者たちの歌』の冒頭の詩篇「彼は頭を金でいっぱいにして…」を取り上げて精査してゆこう。

## 第二節 〈淡い〉のイメージ

### 2-1. 詩篇「彼は頭を金でいっぱいにして…」

前節において詩篇「長い射程」を検証した結果、1928年の詩篇「美でいっぱいの頭」において提案され、1930年代に綴られた手記『私の航海日誌』において準備された、二つの異なる詩要素を並存させてゆく実践がなされていることを確認した。この詩作品では、結末において悲劇が支配的になったのであるが、ルヴェルディの詩的実践は悲劇のイメージに終着したのではない。この悲劇のイメージは、詩人が「実在」に働きかけた結果としての「空虚」のイメージであるために、次の詩作品の中で新たな詩的生成に向けた詩要素のひとつとなってゆく。そうすることでこのイメージは変貌してゆく可能性に開かれてゆくのである。第二節で扱う詩作品において「空虚」はどのようなあり方で現れるのか、あらためて「空虚」と関係を結び得る詩要素はどのようなものか、そこから「空虚」以外の詩的イメージが現れてくるのか。以上のことを精査するために、詩集『死者たちの歌』の冒頭の詩篇「彼は頭を金でいっぱいにして…」を取り上げてゆく。

詩集『死者たちの歌』の中には、詩篇「長い射程」に典型的なように、戦後に「生」の豊穡さに触れた体験から発しながらも、最終的に絶望的結末に辿り着く詩作品の一群（« Prison » 「牢獄」、« Les pieds rives au sol » 「地面に繋がれた足」、« Tête à tenir » 「繋ぎとめるべき頭」など）がある。これらの詩作品群が結末において確立した悲劇のイメージを引き継ぐ形で、悲劇を基調としたこの詩集のもうひとつの作品群（« Chemin perdu – piste d’envoi » 「失われた道」、« Sourdine » 「弱音器」など）が構成されてゆく。詩篇「彼は頭を金でいっぱいにして…」は、悲劇、絶望、暗さ、不吉さを基調としているのであるが、そこから発してどのような地点に辿り着くのだろうか。

## 2-2. 絶望と希望

### 2-2-1.

詩集『死者たちの歌』の冒頭の詩篇「彼は頭を金でいっぱいにして…」は、二つの異なる詩要素を対置させて、詩の流れの中で混じり合せてゆこうとするルヴェルディの第三期の実践が、もっとも特徴的に現れる詩作品である。まずはこの詩作品の内容を検証してゆこう。この詩作品は長い詩作品であるので、いくつか区切りながら注釈してゆくことにする。

Il a la tête pleine d'or	1
Les pieds dilatés dans le sable	
Il ne faut pas désespérer des racines de l'homme aux muscles de caoutchouc	
Il ne faut pas jeter la hampe qui visse la terre au drapeau	5
Ni broyer le cœur de la lampe	
La source de sang qui s'évente	
Quand la blessure au ventre écoule son trésor aux franges du ruisseau	
Il n'y a pas de cheminée dans le chemin de fer de la nuit blanche	
La nuit glacée dans le sous-sol de l'hôpital	10
La terre est aplatie comme une nappe d'ombre	
Un cadavre de cendre qui s'imbibe de sang	
C'est le désastre du réveil d'une traînée de nombres	
Des êtres fabuleux qui ont l'œil au nombril	
C'est dans les moisissures d'un soleil au col d'été	15
Que le long fleuve des jours noirs a pris sa source	
Et sous la pluie à verse des regards sans appui	
L'orgueil déficelé jeté dans les rigoles	
Un tapis sans couleur de mousse desséchée	
Dans la gorge brûlée de soif	20
Les pas plus durs plus sourds et plus légers	

彼は頭を金でいっぱいにして  
足を砂の中に広げている  
ゴムの筋肉を持つ人間の根元に絶望してはならない  
この旗を大地に留めている軸を投げ捨ててはならない  
灯の心を打ち砕いてはならない  
腹の傷が自分の宝物を小川の縁に流す時に  
変質してゆく血の泉  
眠れない夜の鉄道に暖炉はない  
病院の地下の凍りついた夜  
大地は闇の層のように平たくなった  
血を吸い込む灰の死骸

へそに目を持つ寓話上の生き物たちの  
数多く連なった目醒めからなる災厄

暗い日々という長い河が源を発したのは  
夏の峠の太陽のかびの中だ

そしてどしゃ降りの雨の中の定まらない視線  
紐をとき水路の中に投げ込まれた誇り  
渴きで焼けた喉の中の  
色もない干涸びた苔の敷物  
さらに硬くさらに重いさらに軽い足音が  
恥のリズムを打つ<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Pierre Reverdy, « Le chant des morts », *Fontaine*, n°50, 1946 mars, pp. 1-3. OC2, pp. 337-339. 引用した詩は、初出のものを引用した。翻訳については、以下の翻訳を参考とした。ジャン・ルスロ、ミッシェル・マノル編、『ピエール・ルヴェルディ』、高橋彦明訳、セリポエティック 2、思潮社、1969, pp. 181-185. (初出は 1946 年の雑誌『フォンテーヌ』第 50 号、題名は「死者たちの歌」« Le chant des morts »とされていた。)

この引用部分において、詩作品は規則的な音綴も韻律も持たない。「サンタックス」のように語の配置に意匠はうかがえず、行頭は左につめられて、短い文と名詞句によって詩は構成されてゆく。この詩作品の基調は、イザベル・ショルが指摘しているように、「血」、「死骸」、「凍りついた夜」など暗く不吉な雰囲気醸し出す語彙によって色付けられる<sup>18</sup>。語彙だけではなく冒頭部の 3、5、6、9 行目に用いられる否定形や 17 行目と 19 行目で用いられる « sans » 「～のない」などの前置詞からもネガティブな雰囲気が醸成されていることが分かる。

暗い雰囲気を基調とするこの詩作品の冒頭部分に、明るさを示すいくつかの語彙が間歇的に散りばめられている。それは、例えば 7 行目の「ランプ」であり、8 行目の「宝物」である。4 行目に見られる文法と語彙による二重否定 « Il ne faut pas désespérer » は、絶望（接頭辞の « dé- » による希望の否定）することとを、« ne-pas » で否定している。これらの語彙と形式が絶望的状况に対する抵抗、「希望への欲望<sup>19</sup>」を示している。このような「希望への欲望」が感じられたときに、20 行目の « soif » 「渇き」は、何かが満たされていない故の「渇き」であり、「希望への欲望」がある故の「渇き」であることが分かる。また 22 行目の « honte » 「恥」も、誇りを捨て去ったにしてもその残滓がある故に「恥」を感じていることが分かる。形式の観点から、詩作品全体の基調として暗さ不吉さが感じられるが、この暗さに抗う語彙が間歇的に入り込み、また二重否定などの形式にも「希望への欲望」が見出される。不吉さと暗さに満たされた雰囲気と「希望への欲望」を詩の流れから読み取ってゆくことで、この詩作品の舞台においてどのような作品内の構図があって、どのような運動が起きているのかを示してゆこう。

詩の冒頭において気味の悪いものが現れる。「頭」は金で、「足」は砂の中に広がり根付き、「ゴムの筋肉」を持つようなものである。このようなものに対して「絶望してはならない」のであり、この大地とともに生きてゆくために強く打ち込まれた「軸」を棄ててはならないのである。そのようにしてこの気味の

---

<sup>18</sup> « Le premier poème introduit ainsi la tonalité d'ensemble du recueil, réitérant un sème négatif : la blessure, mais encore le sang, le cadavre, la nuit glacée, autant de termes concrets présents dès le début du texte, complétés par la peur, la honte, la douleur, la haine, l'angoisse et finalement le cauchemar. » 「冒頭の詩は、負なる意味を繰り返すことで詩集全体の基調を招き入れる。「傷」だけでなくさらに「血」、「死骸」、「凍りついた夜」など具体的な単語がテキストの冒頭から登場し、「恐怖」、「恥」、「憎悪」、「不安」最後に「悪夢」などの単語で補われてゆく。」 Isabelle Chol, *Pierre Reverdy : poésie plastique*, Genève, Droz, 2006, p. 254.

<sup>19</sup> Ibid.



悪いものに対する抵抗が示されているのである。しかし、「灯火の心」あるいは「宝物」という力は、抵抗によって生じた「腹の傷」から失われてゆく。その傷口から「血」が失われることで、ここから暗さ、寒さに支配された不吉な風景が広がり始める。「列車」の中には身体を暖める「暖炉」はなく、「病院の地下」は凍てつく寒さと暗さに支配され、大地は「闇の層」に覆われる。腹から流れ出た貴重な「宝物」である「血」は、不吉な「死骸」に吸い込まれてゆく。

この不吉な風景は、気味の悪いものどもにもたらされた災厄が具現化されたのである。このものどもは、「へそに目を持っている」得体の知れない怪物たちであり、この怪物によって強いられた「暗い日々」が滔々と流れている。冒頭で描かれたのは、この怪物たちに対する抵抗であり、「小川」に流された「宝物」はこの抵抗の中で失われた「血」である。この怪物どもにもたらされた「暗い日々」は、太陽の中の「かび」に起因するものである。その「かび」は、不吉な出来事を暗示する太陽の黒点であり、社会の腐敗を象徴している「かび」である。そのような不吉な源泉を持つ「暗い日々」の流れの中で、人々は暮らすことを余儀なくされている。それぞれの人間の中にしっかりと結びつけられていた「誇り」は、その紐を解かれ、ごみのように「水路」の中に捨てられてしまった。「誇り」は、どしゃ降りの雨によって流され、拾うことも、見つけることもできない。

だがしかし、ここで「誇り」を捨てたとしても、人々は完全に希望を放棄したわけではない。「喉」は、満たされない欲望で焼かれている。口の中は「渴き」で干涸びており、そのように乾き切った絨毯のような舌では、希望の訴えを発することもできない。だがここで服従を恥じる意識は、完全に死に絶えたわけではない。ささやかな抵抗は、「渴き」として人々の奥底にある。人々は、「誇り」を捨て去り怪物たちへの抵抗を諦め、「暗い日々」の中での生活を受け入れていただけではない。人々の中には「希望への欲望」と今の境遇を恥じ入る意識がある。惨めな生活に落ち込んでいく中でのささやかな抵抗、希望を持つとする意思が、「渴き」「恥」などの語彙から読み取ることができるのだ。

この詩作品の冒頭の構図は、絶望的な状況に希望が対置されている。絶望的な状況が支配的なのであるが、その状況に抗うように、希望へ向かおうとする運動が僅かながらに働いているのである。

### 2-2-2.

しかし間歇的に舞い込んできた「希望への欲望」は、この生活の中に根付くことなく、すぐに挫かれ、再び絶望が支配的になってゆく。

Les pendules meurent de froid dans le chenal 23

Et la faim de loup dans l'oreille

Nous battons la campagne au coup 25

Nous en avons la gorge pleine

Les routes les sillons sont de marbre et de fer

Les haies de la douleur bordent des champs de haine

Et puis nous n'avons plus de raison d'avoir peur

Il n'y a plus de place que pour l'espoir 30

Dans le désert de la misère

振り時計は用水路の中で寒さに死ぬ

そして耳は恐ろしいほどの飢え

私たちは戯言を打ちつける

私たちはそれで喉をみたしている

道 溝 それらは大理石と鉄である

苦しみの垣根は憎しみの野原を取り囲む

そしてそれから私たちはもはや怖がる必要などもはやないのだ

みじめさの砂漠の中に

もう希望のための場所しか残されていないからだ

ここでも基調になるのは、詩作品の中に苦しみと不毛さを植え付けている語彙の数々である。その語は、「死ぬ」« meurent »、「寒さ」« froid »、「空腹」« faim »、「苦しみ」« douleur »、「憎しみ」« haine »、「惨めさの砂漠」« désert de la misère »などである。絶望的な状況が相変わらず支配的であるが、冒頭の引用において3行目の二重否定や、「渴き」や「恥」に潜んでいた「希望への欲望」は、ここで「希望」« espoir »として語られる。この絶望的な状況から、いかにして「希望」

へと展開してゆくのか。

23 行目の「振子時計」は、溝に打ち捨てられて、その窪みの中でただ寒さに震え死を迎えるばかりである。もはや「時計」は時を刻むことをやめ、時間は流れることなく停滞状態となる。「暗い日々」は時の流れを失い、今この時の屈辱の時間が無際限に続くようである。現在が無際限に引き延ばされたような無時間的なこの「暗い日々」の中で、人々は堪え難い苦痛を引き受けなければならない。「耳」は、この「振子時計」が時を刻む音を求め、この「暗い日々」が過ぎ去る足音を求めている。だが、「振子時計」の死ゆえに時を刻む音が聞こえず、音を求める耳は飢餓状態にある。時の刻む音を求める「耳」は、「希望への欲望」をあらわにしているのである。

前の引用部分の 20 行目において、「喉」は「渴き」を訴え、「希望への欲望」を暗示していた。だが 26 行目において、「暗い日々」の中で「私たち」の「喉」は戯言で満たされてしまった。それはもはや希望を語るための「喉」ではなく、ただ単にこのやりきれない状況に対する文句を生み出す器官になってしまった。変質してしまった「喉」を満たすのは、この状況に対する「憎しみ」である。

「憎しみ」は「苦しみ」の垣根で囲い込まれている。確かに「垣根」で囲うことで、その中の「憎しみ」はより強さを増してゆく。この「垣根」の中を「憎しみ」で一色にして濃度を増したときに、詩的契機が訪れようとしている。否定性が増幅されて密度を増し、これ以上密度を増やすことができない極点において肯定性が新たに生まれようとしているのである。

「憎しみ」が「囲い」の中でこれ以上ないほどの濃度に達したときに、希望が訪れようとしている。「苦しみ」だけが蔓延し、自分たちに対する「惨めさ」しか感じられないこの「砂漠」の中で、人はもうこれ以上何も恐れることなどない。この「苦しみ」と「惨めさ」の真っ直中では、「希望」が舞い込んでくることしか残されていない。その時、止まってしまった時間は再び流れ出し、時間の流れはこの忌むべき「暗い日々」を押し流す。30 行目の来るべき「希望」はこの期待を反映しているのである。

ここで詩作品内の構図は、絶望に「希望への欲望」を対置させるのではなく、絶望的な状況をすべて受け入れ、その上でやって来る希望を待ち構えているのである。「憎しみ」を囲った場は、その「憎しみ」に溺れてしまう否定的な場となるだけではなく、来るべき「希望」を呼び込もうとする肯定的な場ともなる

のである。

### 2-2-3.

「憎しみ」を囲った場は、苦しみ場であるとともに、期待場なのである。  
この場を中心に詩作品はどのように展開してゆくのだろうか。

Quand le couvre-feu du mépris abaisse toutes les paupières	32
Nous avons respiré longtemps	
Les chants conservés dans la gorge	
Dans la marée basse ou montante de la nuit	35
Quand l'angoisse était à mer pleine	
Le silence étale à pleins bords	
Entre les fentes de l'oubli	
Nous n'étions pas les seuls esclaves à la chaîne	

軽蔑の消灯の合図がすべての臉を下す時に  
私たちは長く吸い込んでしまっていた  
喉の中にしまわれていた歌を  
夜の引きまた満ちてくる潮の中で  
不安が海いっぱい満ちるとき  
今や沈黙がいにいに広がっている  
忘却の裂け目の間に  
私たちは鎖につながれた唯一の奴隷ではなかったのだ

ここでも語彙から確認してゆこう。「軽蔑」« mépris », 「不安」« angoisse », 「忘却」« oubli », 「奴隷」« esclaves »などのネガティブな語彙が使われている。海に関する語彙「潮」« marée », 「海」« mer », 「海岸」« bords »が多く用いられている。この語彙の流れから 37 行目の« étale(r) »は、潮の動きを示す自動詞「憩流する」と解する。停滞または潮の満ち引きなど、海に関する語彙が、詩世界の中の運動を示している。複合過去と半過去が用いられ、現在の時を基調とする作品の中に過去の回想が流れ込んでいる。この大洋的な流れと過去の現在への流れ込みが、詩作品にいかなる転回をもたらすのか。先の引用で言及した希

望を準備する場として期待された「憎しみ」を囲った場はどのように展開してゆくのかを見てゆこう。

この「憎しみ」を囲った場は、「憎しみ」に押しつぶされる可能性と希望が無い込んでくる可能性、二つの可能性を持った場である。「希望」が訪れたならば、きっと止まってしまった時間は再び流れ出し、この忌むべき「暗い日々」は過去の日々となり過ぎ去ってゆくはずである。時の流れの回復への期待は、「消灯の合図」として現れる。かつて世界は循環のリズムを持っており、徐々に闇に覆われる夕暮れがあり、そして暗闇から朝へと再生する流れがあった。しかしここで夜は、「消灯の合図」と共に一気に訪れる。「暗い日々」の中で人々は、人為的に繰り返される昼と夜の交替を機械的に生きることを強いられている。この「消灯の合図」が「希望」へ繋がるのか、絶望の継続に繋がるのか依然として未定なままである。

「夜」を迎えた時に、現在形で語られてきた叙述に、突然過去形（複合過去）の叙述が加わる。時間を越えて出来事と多くの人々の苦しみと望みを語っていた視点から、「私たち」という人称の中に隠されていた話者の記憶が入り込んできたのである。これまで「私たち」の中に隠されていた話者を、架空の人物である〈私〉として設定し詩の展開を追ってゆくことにしよう<sup>20</sup>。

「消灯の合図」で訪れる人工的な夜でさえ〈私〉に安息をもたらす。この夜の中でこそ〈私〉は、「喉」の奥に取っておいた「歌」を感じることができたのであった。ここで〈私〉は、「歌」を通じてささやかな希望を感じることができたのである。だが不幸にもその「歌」は、歌われるためではなく「喉」の中に吸い込まれてしまった。〈私〉の希望を支える大切な「歌」は、まだ歌われるにはほど遠かったのである。その遠さは、〈私〉にとって希望が満たされるまでの遠さのように感じられたのであった。

「憎しみ」を囲った場は、「憎しみ」自身の重みで押しつぶされてゆくのか、

---

<sup>20</sup> 3-5 行目の « Il ne faut pas désespérer... » や « Il ne faut pas jeter... » にも主観的な意思が読み取ることができるが、ここでの主観的意思「絶望してはならない」や「投げ出してはならない」は、「怪物」に対して抵抗を示す「私たち」に共通の集団的意思であり、皆に共通の願いである。「私たち」の中の一人に暗示されていただけの〈私〉の顕現が感じられるのは、〈私〉に固有なモチーフ「歌」の出現とともにであり、同時に〈私〉に固有な記憶、「歌」を感じるが歌うことのできない苦みの記憶の闖入からである。表面上現れることのない〈私〉の表出を、推測、判断、過去形の導入などから読み取ってゆく議論は、ランボーの詩篇「子供のころ」« Enfance » の注釈（中地義和、「子供のころ」、『ランボー全集』、平井啓之 ほか 訳 青土社、2006, pp. 1071-1072.）を参考とした。

それとも希望へ開かれてゆくのか、超時間的な視点から見定めようと詩は進行していたのである。しかし「私たち」の中に隠されていた〈私〉の記憶が詩の中に入り込んだ時に、出来事を俯瞰する透徹した視線は失われた。「私たち」にとって、この囲いの場が「憎しみ」で潰されてゆくのか、それとも希望の実現へ向かうのかは分からず、ただ潮が満ちてくるように「不安」で溢れそうな場になっていたのである。だが今現在となっても〈私〉にとって、この囲いの場は、依然として「苦しみ」と希望どちらかが支配的であるのか未定の状態で、風いだ海のように広がった「沈黙」の場となっている。出来事を見渡す視線が失われ、〈私〉の前に過去と現在の間の「裂け目」が現れた。この「裂け目」は停滞を生み出し、そこに希望であるとも絶望であるとも言わぬ今現在の「沈黙」が「憩流」している。希望を準備する場として期待された「憎しみ」を囲った場は、希望または「憎しみ」のどちらか一方が支配的になるのではなく、混じり合ってゆき、両者からなる「不安」「沈黙」といった合間の場となってゆくのである。

「消灯の合図」によって人為的に呼び込まれた夜の中で、ある意識の覚醒が見出される。現在形で語られてきた出来事の中に、突然過去形が入り込んでくる変化は、「私たち」の中に隠されていた〈私〉の意識の析出を示している。だがこの意識の覚醒は、〈私〉に希望をもたらすのではなく、詩の中で〈私〉に能動的な行動の力を与えるのでもない。ただ、出来事の中の「私たち」が絶望と希望の間で囚われていただけではなく、今の〈私〉も依然として、希望へ向かうのでもない絶望へ向かうのでもない、両方を含み持った現在の「沈黙」の中に囚われていることが分かるのである。「鎖につながれた奴隷」は、出来事の中の「私たち」だけではなく、今現在の〈私〉も同様なのである。

#### 2-2-4.

「私たち」の中に隠されていた〈私〉の意識があらわになってきたことで、話者は出来事を俯瞰する視点を失い、詩の中の世界に巻き込まれてゆく。そのとき主観的な恐怖と不安が発露されることで、〈私〉は詩の場を体験してゆくことになる。

Trop tard la peur casse les membres

40

Le vent entasse nos soucis

Trop tard il faut toujours descendre  
Marche à marche dans l'infini

L'ouate du cauchemar bouche toutes les portes  
Et pèse plus lourd sur les toits 45  
Dans les rues de la ville morte  
Comme la crasse entre les doigts  
Le son des pas comptés dans le labyrinthe des tombes

Ces maisons sans orgueil tombeaux pétrifiés  
Diffusent le venin des songes 50  
Et l'homme revenu pourchassé vers l'écueil  
Sur les rives du fleuve immonde  
Epaules de nuit dans la vase  
Ravins de la lune de sel  
Le cœur brûle son gaz 55  
L'esprit s'écrase  
Un parapet de chair se dresse au cul-de-sac

遅すぎる 恐怖が手足を折る  
風は私たちの心配を積み重ねる  
遅すぎる 降りてゆかなければならない  
一段一段と無限の中に

悪夢の綿はすべてのドアをふさぐ  
そしてより重たく屋根の上にのしかかる  
死の街の通りの中で  
指の垢のように  
墓地の迷路の中の数えられた足音

化石となった数々の墓 誇りを持たない数々の家が  
夢の毒を広げてゆく

そして男 岩礁の方へ追いやられ  
花瓶の中の夜の肩であり  
塩の月の窪地である  
ひどく汚い川岸に帰ってきた男  
心はガスを燃やし  
精神は押しつぶされる  
肉の胸土が袋小路で立ちはだかる

ここでは、「恐れ」« peur », 「悪夢」« cauchemar », 「重さ」« lourd », 「死」« morte », 「墓」« tombe »など不吉さを増した語彙、「死」を思わせる語彙などが多く用いられている。「希望への欲望」を示す語彙は見当たらず、暗く不吉な雰囲気凝縮してゆく。この凝縮の効果を強めるのは、短い詩句の繰り返しによる緊張感の増加である。

また引用部分の冒頭には、「もう遅すぎる」« trop tard »の反復があり、40 行目から 44 行目までは 8 音綴で綴られて、40 行目から 48 行目までは交韻が取り入れられている。ルヴェルディにおいてこの地上に足を着けている現実感とともに自らの詩的イメージを掴もうとした時に音綴や脚韻が必要になると第二章第二節の詩篇「いつも愛を」の分析において述べた。夢の中へ沈殿してゆくことに抗い、「降りて行かなければならない」ことを拒むかのように、音綴と脚韻が取り入れられる。だが、44 行目以降音綴は崩れてゆき 49 行目以降もはや脚韻が用いられていないように、詩の展開は悪夢へ落ちてゆく流れに抗うことができず、もはや抵抗する意思をなくしたかのように「悪夢」の中に進行してゆく。

「沈黙」の場から〈私〉が巻き込まれていった「悪夢」は、どのように展開してゆくのだろうか。

40 行目以降この詩作品は変調してゆく。「沈黙」から広がってゆくのは「悪夢」であり、〈私〉はその中に巻き込まれてゆく。「悪夢」は、物質性を得て「綿」のようになり、大気と入り交じり、世界をじわじわと締め付け、人々の上に重くのしかかる。街を構成する家々は、墓場を構成する数々の墓石のようになり、18 行目の「誇り」を棄ててしまった人々のように「誇り」を持たず、毒素に冒されてゆく。いやそれだけでなく、自ら毒素を胞子のように吐き出し「悪夢」を広げ、詩の世界を重くしてゆく。詩句は、名詞あるいは短く簡潔な文となり、詩は歩みを早める。「ひどく汚い川岸」に戻ってきた「男」は何を想うのか、燃



えたぎる「心」は何を想って貴重な「ガス」を燃やすのか。この「男」は、「遅すぎる」という主観的表現のうちに現れてきた、「私たち」のうちに隠されていた〈私〉である。だが〈私〉として現れるのではなく、あくまでも客体化されて、出来事の中に帰ってきてしまった「男」として現れる。この「男」の「心」にいかなる願望があるのか、詳しい状況は語られることなく、重みを得た「毒」が広がる詩の世界の中で「精神は押しつぶされる」。そして死屍累々を思わせる恐ろしい光景が立ちはだかる「肉の胸土が袋小路で立ちはだかる」。

〈私〉の意識の芽生えは、夢の中で出来事を再び生きることになる。ここで現れた夢は、重い綿のような物質性を得た「悪夢」である。この「悪夢」の中で希望という要素は全く見当たらず、「死の街」「化石となった数々の墓」「誇り」を持たない数々の家などの、暗く不吉な世界が広がるばかりである。15行目の太陽のカビに端を発する「川」は、「悪夢」の中で「ひどく汚い川」(52行目)となり、決して浄化されることなく流れ続けている。「誇り」(18行目)を棄てた人々は、「悪夢」の中で「誇りを持たない家々」(49行目)となり自ら毒を発するようになってしまった。凧いだ海のように〈私〉の「沈黙」が広がっていた場(37行目)は、今潮が引けて行き「暗礁」(51行目)という危険な場となった。この「暗礁」に乗り上げてしまった「男」として認識されている〈私〉が帰ることができるのは、あの酷い出来事であり、あの「ひどく汚い川」である。〈私〉は、「心の中でガス」を燃やすように、願望を持ち続けているが、この出来事に対して能動的に働きかけることはできない。ただ「悪夢」に巻き込まれ、「毒」に冒され、「精神」は押しつぶされてしまうのである。

過去と現在の狭間である「忘却の裂け目」(38行目)には、希望へ向かうのでもない絶望へ向かうのでもない、両方を含み持った現在の「沈黙」(37行目)が広がっていた。しかし〈私〉が詩の中の出来事に巻き込まれてゆくことで過去と現在の狭間にあった「沈黙」の場のバランスは崩れ、絶望の方へ傾れ込んでしまったのである。

## 2-2-5.

「悪夢」の中で、恐怖、死、重さに満たされて身動きも取れず、絶望が密度を濃くして息苦しくなる。詩の中の運動は、重くのしかかる綿のような悪夢に捉えられ、もはや動くこともできず凝固する。この出来事の中に戻ってきた「男」の「精神は押しつぶされる」とあるように、詩の世界の中に巻き込まれた〈私〉

が絶望の中へ埋没してゆこうとするときに、新たな転回が起こる。

Et puis la femme fraîche et pesante au corps nu 58

Qui passe son temps à sourire

Dans la trame à rebours des gestes retenus 60

Le narcotique des saisons

Le parfum de la pourriture

Sous le rais de la porte entre les rideaux noirs

Dans la panoplie du remords

La lèvre boursouflée du matin qui s'éveille 65

Dans la poitrine secouée d'un dur recul

Le dégoût de ne plus rien faire

Miracle du sommeil

Les mains liées dans les ornières

Les pieds au ciel 70

そして女 笑いながら時を過ごす

裸でぽっちゃりした若々しい

慎み深い所作と反する陰謀の中で

過ぎ行く季節の麻醉薬

腐敗の香水

ドアの光線の下の黒いカーテンの間に

一連の後悔の中に

目覚める朝の膨らんだ唇

堪え難い退却で衝撃を受けた胸の中の

もはや何もしないことに対する嫌気

眠りの奇跡  
轍の中に結びつけられた手  
空に足

ここで詩句はもはや文を構成せず、「女」« femme »,「麻醉薬」« narcotique »,「香水」« parfum »,「唇」« lèvres »,「嫌気」« dégoût »,「奇跡」« miracle »,「手」« mains »,「足」« pieds »という名詞を中心とした詩句である。この中で「嫌気」« dégoût »というネガティブな意味を表わす語彙を除いて、他の語彙については、それ自体ではネガティブな意味かポジティブな意味を表わすのか判明できない。ただ「もはや何もしないことに対する嫌気」という詩句の「嫌気」という語彙は、この詩作品の冒頭 3 行目の詩句に見た二重否定のように、行動に対する欲望という肯定的な意味と受け取ることができる。ここで詩はさらに歩調を早め緊迫感を増して結末へ向かってゆく。〈私〉が巻き込まれ、「毒」に冒された「悪夢」の世界は、どのように展開し、どのような結末に結ばれてゆくのか。

58 行目から 62 行目を見てゆこう。57 行目の不気味な「肉の胸土」は、肉付きのよい「裸の女」へと移行してゆく。「笑いながら時を過ごす」この女は慎重深く振る舞っているが、その背後で「陰謀」を抱いている。「悪夢」の世界の中で「笑い」を受け入れることは、「悪夢」の「毒」に身を委ねることに繋がる。しかし、「慎重深い所作」の内に「陰謀」を張り巡らせることは、「笑い」にすべてを委ねているのではない抵抗を示す。「毒」に冒された女と「毒」に対して抵抗する女がこの短い詩句の中で並び置かれている。

抵抗としての「陰謀」を麻痺させてしまうのは、「季節の麻醉薬」である。この麻痺状態の中で、時は滔々と流れてゆくのであり、その中では絶望も希望も括弧の中に括られ、忘れ去られている。絶望も感じず、希望も抱くことのないこの麻痺状態の中で、身体は腐敗し、あたかも香水を纏ったように身体から臭気を漂わせることになる。61 行目から 62 行目の詩句は、「悪夢」の「毒」に冒されてあらゆる感覚が麻痺してしまった状態が示されている。

だが同時に「季節」に対する意識は、「麻醉」が完全ではなく、時の流れを感じる覚醒状態へ向かっていることを示す。「季節」への意識は、忘却への抵抗、麻痺への抵抗なのである。また「麻醉」の不完全さは、嗅覚も残すことになる。嗅覚を刺激するのは、心地の良いものなどではなく、「悪夢」の毒に冒された身

体の「腐敗」臭である。だがこの「腐敗」臭を感じることは、まだ完全に「腐敗」に至ってはいないことを示している。麻痺状態と覚醒状態、「腐敗」と嗅覚という対立の観点が得られたところで、60行目の« la trame à rebours des gestes retenus »「慎み深い所作とは反対の陰謀」という詩句を見返せば、ここにも感覚の芽生えが見出せる。「陰謀」だけでなく「横糸」という意味で« trame »「トラム」という語を捉え直せば、それは織物を織ってゆくときに横に通してゆく糸である。ここで« trame à rebours »「トラム ア ルブール」を「逆に（進む）横糸」と解すれば、織物を解いてゆくことであり、さらに記憶を解いてゆく行為が暗示されている。「悪夢」の「毒」に身を委ね、忘却状態にありながらも、記憶を取り戻すことで、「悪夢」から身を引き剥がそうとする運動が見られるのである。「悪夢」「麻酔」「腐敗」に対して記憶、覚醒、嗅覚などの身体感覚の対立が、短い詩句の中で並び置かれている。この身体感覚は、〈私〉の中に残っている感覚であり、その感覚が「悪夢」の毒に抵抗しているのである。身体感覚が取り戻されることで「悪夢」からの目醒めが示唆される。「毒」に冒された詩の世界全体を内側から、押し返して逃れてゆこうとする運動が見られる。

このような対立構図は、前半部にも見出すことができた。例えば「誇り」が棄てられたとしても、喉の奥では「渴き」が感じられ、「恥」が感じられていたのである。ここで「笑い」と「陰謀」などの対立が一行の詩句の中に間隔を狭めて軋みを立てながら置かれている。絶望と希望がせめぎ合う運動を展開してきた詩の運動は、短い詩句の中に絶望と希望が凝縮されて並び置かれる。詩作品は異質な二つの要素（「笑い」と「陰謀」、「麻酔」と覚醒、「腐敗」と嗅覚）が、異質さを保ったまま近づき、緊迫し、軋み、せめぎ合う力場となっているのである。「悪夢」に巻き込まれた〈私〉が、その中で毒に浸ったままであるのか、それとも「悪夢」から抜け出して覚醒へ向かうのか、両者の合間のような状態が浮かび上がる。

63行目から65行目について見てゆこう。詩の中の世界は、夜の暗さを示す「黒いカーテン」が現れ、依然として闇の中にとどまっている。だがこの黒地の内から明るさが生まれる。その明るさは「朝」の光の誕生であるが、絶対的に新たな誕生として闇の世界を排除するのではなく、「黒いカーテンの間」とあるように、暗い世界の中から闇と共存するようなあり方で生まれようとしている。「朝」の光は、あくまでも夜の暗さ、苦しみ、「悪夢」を受け入れることで、その内から現れようとする苦い喜びなのである。ここでも詩句は、夜の闇の中の

絶望と、朝日という希望の合間の状態を浮かび上がらせるのである。

66 行目から 67 行目について、67 行目の詩句「もはや何もしないことに対する嫌気」の中には、「嫌気」« dégoût »という単語の「否定」を表わす接頭辞 « dé- »がもつネガティブな意味を、« ne plus rien »「もはや何もない」で取払い、肯定的な意味、何か行動に踏み出したい欲望を見出すことができる。しかし行動への欲望は、「堪え難い退却」(66 行目)によって行き場所を失う。対象を持たない欲望だけが宙に浮いている。行動への欲望と「堪え難い退却」という二つの項が狭い間隔で緊迫した状態で並び置かれている。希望(行動への欲望)と絶望(「堪え難い撤退」と言い替え得る、相反する二つの詩要素が、異質さを保ったまま近づき、軋み、せめぎ合う場として、ここでも現れる。絶望的な状況が続いているのか、それとも希望が見えているのか、判別のつかない合間の場が浮かび上がり、結末のイメージに結実する。

それは 69 行目から 70 行目の「轍の中に結びつけられた手／空に足」という、大地に「手」を縛り付けられ、「空」に向かって「足」を放り出すイメージである。大地に強く結ばれて押し付けられるだけでなく、「空」に向かって引っばられている。「手」は、重力によりそこから離れることができない、拘束でもある大地に結びつけられている。「足」は、遮るもののない広大な広がりであると同時に底のない深淵である「空」に開かれている。まるで逆立ちをしているようなその姿は、大地へ向かう重力と「空」という深淵に向かって落ちてゆく力が、均衡の取れたところで成り立っているイメージである。

この轍に結びつけられている力と、「空」に落ちてゆくような力、この二つの力のどちらかが勝るのでなく、この二つの力が均等に釣り合い、ひとつのイメージに詰め込まれている。反対方向に向かう二つの力がひとつの凝縮されたエネルギー状態となって浮かび上がっている。決して希望の、あるいは絶望のヴィジョンを提示したりするのではない、決して大地に差し戻されるのでもなく、「空」へ向かって行くのでもない、両方向へ向かおうとする力が均衡を保っている。絶望と希望の間で、どちらにも傾倒しない均衡のとれた中間領域が浮かび上がるのである。

## 2-3. 同化

### 2-3-1.

以上、詩篇「彼は金で頭をいっぱいにして…」における個々の詩的イメージの展開を追ってきたが、ここで視点を移して暗い雰囲気を基調とするこの詩作品の舞台をどのように解釈できるのか、また第三期の手法的特徴である、相反する二つの詩要素を共に受け入れ、両者が一所に置かれたことから生じる詩的生成運動がどのように観察できるのかを確認してゆこう。

詩篇「彼は金で頭をいっぱいにして…」の舞台は、「暗い日々」、「消灯の合図」、「胸土」などの戦時下を示す語彙から、またこの詩作品が独軍からの解放後である 1946 年に書かれていることから戦時下での生活が描かれている、と解釈できる。フランスを襲った歴史的イベントの中で、詩人はかつてのように「生」の中で喜びを感じることができずにいた。詩人はそのとき、「恐怖に満ちた出来事」の内にいたのであり、そこで「内的均衡」を失ってしまったのである<sup>21</sup>。このような「生」のあり方を、詩人は終戦後に詩に取り入れようとしているのである。

だが「生」の場にあまりにも激しい出来事が起こったときに、「詩人は死んで、ポエジーは跡形もない」というように、「実在」を感じようとする詩人の「精神」は働くことはなく、それゆえ詩は生まれてはこない。詩人の「精神」を荒廃させたこの出来事は、詩化することができない対象なのである。それでもこの「生」を詩に取り入れようとするならば、詩人はイメージの力を借りることになる。つまり詩篇「長い射程」が現した悲劇のイメージを引き継ぐのである。

詩篇「長い射程」では、戦後、ルヴェルディのもとに詩と触れ合う喜びが訪れたのであるが、その後で「恐怖に満ちた出来事」が悲劇のイメージとして来訪してきた。この詩作品は、詩人の「精神」が捉えることのできなかつた「恐怖に満ちた出来事」を、闖入を通じて詩化させた。この悲劇のイメージを引き継ぐことで詩人は、詩篇「彼は頭を金でいっぱいにして…」において、「恐怖に満ちた出来事」を詩化し、詩の舞台に据えることができたのである。この詩作品において悲劇は、「傷」、「血」、「死骸」、「凍りついた夜」、「恐怖」、「憎悪」、「不安」、「悪夢」など諸要素の連なりによって形成された、絶望の連合的イメージとして現れるのである。

だがルヴェルディにおいて「空虚」は、詩作品の結果として現れてくるもの

---

<sup>21</sup> Cf. Pierre Reverdy, « Circonstances de la poésie », *op.cit.*, p. 118. OC2, p. 1236.

であり、詩以前に「空虚」があるのではない。「空虚」は「実在」とかかわろうとする詩人の実践の中で詩を通じて不可避に現れてくるものであり、詩作品の中で大きく強くなってゆくのである。だが実例として詩篇「美でいっぱいの頭」においては、詩篇「いつも愛を」で生まれた空の器としての「君」のイメージが受け入れられていることも確認してきた。詩作品が強固で独立した「空虚」のイメージを立ち上げたときに、その「空虚」は次の詩作品に引き継がれたのである。この場合の「空虚」の特徴は、詩の中で生まれて詩人に「堪え難い感覚」を引き起こすだけでなく、詩的生成にかかわる「空虚」であり<sup>22</sup>、「実在」とかかわりを持っている詩要素としてルヴェルディの詩学の中で詩的生成に不可欠なものとして扱われているのである。

絶望の連合的イメージの内において、詩作品の冒頭にある「灯の心を打ち砕いてはならない」(5行目)は、強い意志をもった呼びかけであるが、詩作品の基調である暗く不吉な雰囲気覆してゆくような力とはならない。この呼びかけが打ち砕かれてしまったように、身体から貴重な「宝物」(6行目)は流れ出てゆくのであり、世界は「凍りついた夜」(9行目)となってゆく。このような世界では、「へそに目を持つ寓話上の生き物たちの／数多く連なった目醒めかなる災厄」(13-14行目)とあるように、「私たち」にとって恐怖を引き起こす他なるものが現れている。絶望のイメージは、呼びかけても何も響きもしない世界、また他なるもの、恐怖を引き起こす詩の舞台としてそこにある。このような絶望のイメージは、一体どのようにして詩的生成運動へ向けられてゆくのだろうか。

### 2-3-2.

ルヴェルディは詩論テキスト「詩の機能」において「詩的運動」について次のように述べる。

Le mouvement poétique est donc cette tentative téméraire de transformer les choses du monde extérieur, qui telles qu'elles sont nous demeureraient étrangères, en choses plus complètement assimilables et que nous puissions, le plus

---

<sup>22</sup> Cf. Pierre Reverdy, « Circonstances de la poésie », *op. cit.*, p. 113. OC2, p. 1232. 第二章第二節【2-5. 並存】にて引用。

intimement possible, intégrer. Dans ce mouvement, nous nous lions davantage aux choses et nous les rapprochons de nous.

詩的運動とは、そのままでは私たちにとって異なるもののままである外的世界の事物事象をより完全に自分たちの事物事象へと変貌させる向こう見ずな企てのことである。私たちはできるだけ深いところでそうした事物事象と同化しようとしているのだ。この運動の中で、私たちはよりいっそう事物事象に結び付けられ、接近するのである<sup>23</sup>。

「詩的運動」は、異なるものとして現れてくる「外的世界の事物事象」を人間と同化しようとする試みである。この運動の過程の中で「私たち」は、不安を呼び起こすものであってもその対象と結び付けられ、接近し、同化し、奥底において繋がり、ついにはその対象とともに変貌し、新たな詩的現れとなるのである。

この詩作品において、不安を引き起こす「外的世界」として現れてきたのは、「傷」、「血」、「死骸」、「凍りついた夜」などのモチーフが積み重ねられて形成された、暗く不吉な雰囲気醸し出す絶望のイメージである。詩人は、この絶望のイメージを受け入れて詩要素の一部としてさらなる詩的生成に向け、より高次の「詩的現実」を開いてゆこうとするのである。では、上記引用文において「外的世界」と「私たち」の同化が論じられていたが、具体的な詩作品において「外的世界の事物事象」である絶望のイメージに対置される、もうひとつの詩要素、「私たち」はどのように見出され、どのように両者の関係は結ばれてゆくのか。

この絶望のイメージが詩の場を占めて絶望の濃度を増していったときに、絶望とは異なる詩要素、「希望」や「歌」が闖入してくる。これら「希望」「歌」は、「私たち」の中で湧き上がる希望を保とうとする力であり、「私たち」が絶望の中にあっても生きてゆくことを支えようとする希望の連合的イメージを構成してゆく。ここで闖入してくるのは、絶望とは異なる諸要素であり、絶望の場を生きる「私たち」にとって不可欠な希望である。「私たち」は、この希望のイメージを通じて「外的世界」に接近し、混じり合い、同化してゆこうと

---

<sup>23</sup> Pierre Reverdy, « La fonction poétique », *op. cit.*, p. 126. OC2, p. 1277.



するのである。

絶望と希望という二つの異なるイマージュの並存させることで、お互いの反発運動を引き起こしながらも、ゆっくりと混じり合わせてゆき、ひとつのイマージュとして昇華させようとする、それは第三期に特徴的な試みである。この新しい詩的イマージュが誕生したときに、呼びかけても何も響かず、他なるものとしてあった絶望のイマージュは、近しいものに生まれ変わってゆく。では詩作品の中で起こる運動を具体的に見てゆこう。

### 2-3-3.

「外的世界」と「私たち」が結び付けられ接近してゆく運動は、詩の注釈において個々のイマージュの展開に見たように絶望のイマージュに対して「私たち」の希望のイマージュが闖入してくる運動として現れる。だが「私たち」の希望は現れてきてはすぐに絶望に飲み込まれてゆく。絶望の力は、私たちに訪れる間歇的な希望などすぐに打ち砕く。詩人は次のように述べる。「しかし、まずはもちろんのこと内的な事件や悲劇がなくてはならない。出来事がいかに壮麗なものであれ、彼の存在の深みにおいて十分に響かないのであれば (…), その表現はむなしい大言壮語でしかあり得ない。(« Mais il faut d'abord, bien entendu, qu'il y ait drame ou tragédie intérieurs. Si l'événement, pour grandiose qu'il soit, n'a pas sur son être profond de résonance suffisante (...), l'expression ne sera jamais qu'une vaine grandiloquence. »)<sup>24</sup>。」「出来事」である絶望のイマージュに対して、私たちの内部に存する「事件と悲劇」が同等の強さを持ち、またその「事件と悲劇」を乗り越えようとする強い希望が必要である。希望のイマージュがすぐに絶望のイマージュに飲み込まれてゆくのは、両者が同等の強さを持たず、その深みにおいて浸透しあっていないのである。

そこで詩作品の注釈に見出したような〈私〉の「事件と悲劇」が必要となる。〈私〉の「事件と悲劇」の強さ、またそこから現れてくる〈私〉の希望の強さこそが、「外的世界」から現れてきた絶望のイマージュに対置し得る強さを持つのである。ところが詩作品の中では、いつも「私たち」(25-26 行目など) という主語人称代名詞、「私たちの」(41 行目) という所有形容詞が使われており、

---

<sup>24</sup> Pierre Reverdy, « La guerre a-t-elle eu une influence sur votre œuvre ? » : la réponse à l'enquête parue dans *Les Étoiles* n°12, *op. cit.*, p. 206. OC2, p. 1222.

〈私〉の表出は見出せない。だがカンタルーブ-フェリウーの研究が、この詩作品の中には「集団」と「個人」が刻み込まれていると指摘したように、ここで現れた希望は、「私たち」の希望というように集団に属するとともに、その集団の中の〈私〉個人の希望も組み込まれていると解されるべきである<sup>25</sup>。この後で論じてゆくように、詩作品の展開は「私たち」の希望を通じての「私たち」と「外的世界」の結びつきから、〈私〉の希望を通じての〈私〉と「外的世界」の結びつきへ移行してゆき、そこで〈私〉と「外的世界」は重ね合され、浸透してゆき、同化してゆく。一篇の詩全体の運動を観察するためには、後者の観点が必要となってくる。

ではこの詩作品の中で、詩人である〈私〉の希望が具体的にどのように現れ、絶望とどのように浸透し、混じり合ってゆくのか。この観点から検証することで、この詩に独自の詩的イマージュを見出してゆこう。

## 2-4. 「悪夢」と覚醒

### 2-4-1.

希望を通じての〈私〉と「外的世界」の接近は、詩人にとって歌を歌うための器官、つまり詩を書くための手の隠喩である「喉」（「渇きで焼けた喉」（20行目））のモチーフを通じて見いだせる。この「喉」は、歌うこともできず、歌うことへの渇きで焼けている「喉」である。そのことは、詩人が詩を書くことへの欲望を抱き続けていることを示している。しかし永遠に続くかのように思われる絶望的な生活の中で、その希望は薄らいでゆき、「喉」は戯言を繰り広げるだけの器官となり果てた。「喉」を通じての〈私〉の希望は、絶望に対置し得るだけの強さを持っておらず、それゆえ希望は絶望の中に飲み込まれてしまった

---

<sup>25</sup> « Alors que les *Poèmes en prose* de 1915, *La Lucarne ovale* de 1916, *Les Ardoises du toit* de 1918 sont pratiquement muets sur la première guerre mondiale, *Le Chant des morts* paraît profondément marqué par le désastre collectif récent autant que par la débâcle intime pressentie, les images notamment en témoignent. » 「1915 年の『散文詩集』、1916 年の『楕円形の天窓』、1918 年の『屋根のスレート』が第一次世界大戦についてほとんど表わされないのに対して、『死者たちの歌』は近頃の集団的災厄と予感された個人的な解氷の痕跡を深くとどめて刊行される。とりわけイマージュの数々がそのことを示している。」 L. Cantaloube-Ferrieu, « Le Chant des morts », in *Le Centenaire de Pierre Reverdy (1889-1960) : actes du colloque d'Angers*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 193. カンタルーブ-フェリウーは「集団的災厄」の中に「個人的な崩壊」が刻み込まれていると言う。第二次世界大戦後に出版された詩集『死者たちの歌』は、この戦争の傷痕を示すかのように死を暗示させる不吉な雰囲気、苦痛の叫び声に満たされている。第一次世界大戦後に出版された、いくつかの詩集が表面的に戦中戦後の雰囲気を全く醸し出さないのに対して、カンタルーブ-フェリウーも言うようにこの詩集においては戦争の刻印が深く刻み込まれている。

のである。

だが「喉」だけでなく、「歌」という詩人に固有のモチーフを通じて〈私〉の希望を確認できる。夜になると、「私たち」は「歌」を僅かに感じる事ができた。「喉」が詩を書くための手の隠喩であるとするなら、「歌」は詩の隠喩であり、「歌」を感じることは詩がまさに書かれようとしていることを示唆している。ここで詩人個人の希望を示すモチーフは、「喉」から「歌」へと移り変わる。ところが詩人の希望を担うはずの「歌」は歌われるのではなく、「喉」に吸い込まれてしまったのであり、そのことは〈私〉である詩人に、詩がまだ書かれるには至らない苦しみを再認識させたのである<sup>26</sup>。ここでは詩人が「歌」を感じたこと、つまり詩を感じる事ができた希望と、その「歌」は歌うまでに至らず詩も書くには至らない詩人の絶望がある。この希望と絶望の衝突から生じるのが「沈黙」の場である。この「沈黙」の場は、純然たる静寂が広がっているのではなく、その内部に書かれることを待つ詩がありながら何も具体的に表出していない「沈黙」である。またこの「沈黙」の場は、歌うことの希望を訴えるのではなく、歌えないことの絶望を嘆くのもない、どちらにも決定的には属することのない中間領域である。この中間領域は、希望に向かう可能性と再び絶望に陥る可能性を持った場であるが、まだどちらにも向かっていない場である。

〈私〉に固有な中間領域である「沈黙」の場は、「歌」という詩人固有のモチーフを通じて〈私〉の希望が明確になってきたことで現れたのである。〈私〉の意識が明確になったのは、現在形を用いて出来事を俯瞰する視線で進行してきた詩に、突然過去形（33 行目）が用いられ〈私〉の記憶として「歌」が舞い込んできたからである。「歌」というモチーフは、〈私〉固有の希望を担い、絶望的状况に対抗し得る強度をもっている。その結果〈私〉の希望は、絶望に飲み

---

<sup>26</sup> ユベールは、詩篇「彼は頭を金でいっぱいにして…」の当該部分の詩句について次のように解釈する。「Ce que ces vers nous enseignent, c'est qu'il a fallu attendre la fin de la période sombre pour que les chants en attendre échappent à la constriction qui les retenait dans la gorge du poète alors qu'ils étaient déjà implicitement portés par son souffle.」「これらの詩句が私たちに教えること、それは歌がすでに詩人の呼吸によって暗黙裏にも保たれてはいたのだが、彼の喉の中で狭窄部にしまわれている待機状態にある歌が現れるためには暗い時代の終わりを待たなければならなかったということである。」Étienne-Alain Hubert, *Circonstances de la poésie : Reverdy, Apollinaire, surréalisme*, Paris, Klincksieck, 2000, p. 237. 本論文において、さらに後を読み進めることで、歌を感じることに「暗い時代」を待たなければならないこと、この喜びでもあり失望でもある二つの感情の間を突き詰めてゆく。

込まれるのではなく、絶望と混じり合い中間領域を生むことになった。「歌」というモチーフを通じての絶望と希望の混じり合いの運動は、「喉」というモチーフを通じて観察されたように希望が絶望に飲み込まれてゆくのは違って、〈私〉に固有な「沈黙」という中間領域を生み出したのである。

「歌」というモチーフを通じて詩の中で〈私〉の存在自体がテーマ化され、その結果〈私〉は詩の中に組み込まれ、出来事を俯瞰する視点を失う。〈私〉の希望と絶望の間にある「沈黙」という中間領域が、絶望である「悪夢」へと傾れ込んでゆくと同時に、〈私〉もこの「悪夢」の中に引きずり込まれてゆく。

#### 2-4-2.

〈私〉の希望と絶望の間で均衡を保っていた中間領域は、「悪夢」の方へ傾き落ちてゆき、〈私〉は絶望の中に飲み込まれ苦しみに支配される。この絶望に支配された場において、もう一度新たな詩的契機が訪れる。

詩作品の終盤、58 行目に差し掛かって、前半部で見られた絶望のイメージと希望のイメージの対置が、一つの短い詩句の中に凝縮されて再び登場するようになる。それは、「笑い」と「陰謀」、「麻痺」状態と季節の流れを感じる意識の覚醒状態の並存、「腐敗」と嗅覚といった身体感覚の並存である。「笑い」「麻痺」「腐敗」は「悪夢」に属するイメージであり、「陰謀」、覚醒、嗅覚は「悪夢」から身を剥がそうとするイメージである。ここでは外から闖入してくる希望が絶望との間で対立構図を生み出すのではなく、「悪夢」の中から目を覚まし解き放たれようとする運動、絶望から希望へ向かおうとする内からの運動が対立構図を生み出す。だが絶望の地平から身を引き剥がそうとする運動は、「悪夢」に絡めとられて完全に身を剥がし得ない。「悪夢」へ再び落ちてゆくのか、それとも覚醒へ解き放たれるのか、二つの別方向に向かう力の間で、まどろみのように広がる新たな中間領域が創り出されたのである。

この中間領域は、詩の中で〈私〉個人の書く行為に対する希望と絶望のせめぎ合いがイメージ化されたものではなかろうか。「悪夢」に絡めとられることは、詩との結びつきを失ってしまう絶望の状態であり、この「悪夢」から覚醒しようとする動きは、この状況から解き放たれて、詩を書くことを実現しようとする希望である。決して完全に覚醒するのでもなく、悪夢の中に囚われたままでもない。絶望の中にあっても〈私〉の書く行為に対する希望の確実さ、両者の強さのバランスが成り立ち、そこに新たな場が得られている。

63 行目から 65 行目には「黒いカーテン」と「朝」というモチーフの間には、夜の闇の中の絶望にとどまろうとするのでもなく、朝日という希望を迎え入れようとするのでもない、夜と朝の間に均衡を得て中間領域が維持され強化される。さらに 66 行目から 67 行目には絶望的な「堪え難い退却」と、希望へ向かおうとする行動の欲望の間で均衡を得て中間領域が保持され強化される。詩篇「長い射程」の結末において喜びと悲劇の間で中間領域を保つことができず悲劇へ傾向して、最終的に悲劇が支配的になったのと異なって、この詩作品では徹底して中間領域が保持され続ける。

詩の結末「轍の中に結びつけられた手／空に足」において中間領域は、大地に結び付けられた力と空という深淵に落ちてゆく力、どちらに向かうこともできない二つの力の均衡が取れた場において浮かび上がる。大地と空の間でどちらかに決定的に帰属することを拒みながら、どちらでもない均衡の場が維持され確固たるものとして現れているのである。

この詩作品の展開運動は、希望と絶望という二項対立の間で翻弄されているのではなく、二項の間に均衡を得て、中間領域を創り出し、維持し、強化していった。その結果、希望と絶望の合間または眠りと覚醒の間で〈淡い〉の詩的イメージが浮かび上がる。この詩的イメージは、絶望と希望を主要な二基調としながらも、そのうちのどちらかとして認識されるのではなく、両者の間で輪郭の定まらない、それでもひとつのイメージとして現れてきたのである。

この実践は、「実在」の性質を帯びた「空虚」を「私たち」と混じり合わせ、「私たち」に近いものに変貌させ、新たな「詩的現実」を現してゆこうとするものであった。この実践を通じて現れてきた「詩的現実」は、詩人に「実在」のあり方をどのように認識させたのか。

### 2-4-3.

ルヴェルディは、手記『乱雑に』の一断章においてひとつの「実在」のあり方を提示する。

Si le réel nous échappe, aussitôt que nous nous mettons à y penser comme si nous le posions devant nous aussi qu'un objet sur la table, ce n'est pas tant parce que notre imagination nous tire toujours vers l'irréel, mais parce que nous sommes le réel, nous baignons dans le réel, nous en sommes partie comme un

globule de sang dans la masse et ne pouvons nous en dégager. Nous sommes un atome constituant du réel et ne pouvons pas nous en distraire pour le juger, le jauger, ni même seulement le définir et nous en faire une très nette idée.

あたかも私たちの目の前に置かれたテーブルの上のオブジェのように実在について考えようとするならすぐに、実在は私たちから逃れてゆく。それは私たちの想像力が常に非現実へと強く引き寄せられるからなのではなく、私たち自身が実在だからなのである。私たちは実在の中に身を浸し、私たちは大量の血の中の血球のように実在の一部となり、私たちはそこから身を引き出すことはできないのである。私たちは実在を構成する原子なのである。そして実在を判断や測定のためのみならず、単に定義するためにも、私たちは自分たちを実在から分離することはできないのであり実在を明確な観念とすることもできない<sup>27</sup>。

ルヴェルディはここで概念化できない「実在」を提示している。この「実在」のあり方は、ルヴェルディの詩が現したような光、希望、喜び、充実感や闇、絶望、苦痛、混乱などといったひとつひとつ具体的なあり方としてあるのではなく、そのようなあり方を逃れ続け、それらすべてを包含し、ひとつの広がりとしての感じられる「実在」である。「観念」として掴むことのできない、しかし私たちの生きている中で確かに感じられ、人、もの、それらを取り巻く世界が在ることの実感を与え、それらを支えてもいる、このような「実在」を、人間の大きさに合わせて詩的イマージュとして顕現してゆくことがルヴェルディの詩的实践なのである。

個々具体的な人、もの、世界のあり方を拒みながら、それらすべてを含めてひとつの広がりとして浮かび上がる「実在」の性質の一端が、詩篇「彼は金で頭をいっぱいにして…」において〈淡い〉の詩的イマージュとして提示されたのではないか。この詩においてまず、絶望、苦痛、重さ、息苦しさを満たされた絶望のイマージュが現れたが、このようなあり方の「詩的現実」の提示が望まれたのではない。絶望のイマージュと希望のイマージュがせめぎ合う運動の中で、どちらか一方が支配的になり、どちらかのあり方で認識される詩的イマ

---

<sup>27</sup> Pierre Reverdy, *En Vrac, Notes, suivi de Un morceau de pain noir*, op. cit., p. 84. OC2, p. 879.

イメージではなく、どちらであるとも決定できない状態において〈淡い〉のイメージは現れている。このイメージは、希望、喜びや絶望、苦痛などといった具体的にひとつひとつのあり方として提示されているのではなく、そのような具体的あり方を逃れ続けながら、それでもひとつであると感じられるイメージであり、「実在」の性質の一端を人間に大きさに合わせた「詩的現実」を新たに提示したのである。

ルヴェルディは、異なるものとして現れてきた「空虚」を近いものに変貌させようとしただけでなく、「私たち」を同化させた状態で「詩的現実」を提示したのである。例えば、詩篇「彼は頭を金でいっぱいにして…」の終盤において、「悪夢」から身を剥がして覚醒しようとする〈私〉が観察されたが、〈私〉は、「悪夢」の中に囚われ一体化しており、決してその外へ抜け出るのではないことが確認された。詩人は自分自身を、「実在」の性質を有する「空虚」のイメージに混じり合わせていったのである。そのようにして現れてきた「詩的現実」において、詩人が「私たちが出来事を表現するのではなく、もし私たちが真実において出来事に触れているのであれば、これこれの出来事が私たちを表現するのである（« Nous n'exprimons pas les événements, mais tel ou tel événement si nous y touchons en vérité nous exprime. »）<sup>28</sup>。」と言うように、「私たち」と「出来事」は同一化し、「出来事」を表現することは「私たち」を表現することとなる。そこでは詩人自身が出来事となり世界となり、そして彼自身が詩作品となり<sup>29</sup>、詩人自身が「実在」の性質を帯びてゆく。詩人は自らが創り出した「詩的現実」を通じて、出来事と一体となった自分、世界と一体になった自分を「実在」のあり方として認識したのである。

〈淡い〉のイメージは、概念化できない「実在」としてあらかじめ開かれ

---

<sup>28</sup> Pierre Reverdy, « Notes, 1942-1944 », in *Reverdy Aujourd'hui*, Actes du colloque des 22, 23, 24 juin 1989, Paris, Presse de l'École normale supérieure, 1991, p. 161.

<sup>29</sup> « Son œuvre faite est finalement à côté de lui-même comme son double, tout au moins comme une partie, la plus importante, la plus révélatrice de lui-même et par laquelle, en effet, quand les choses méritaient de bien tourner, il persiste encore dans le monde, alors que ce qu'on se plaisait à croire de lui plus réel s'en est depuis très longtemps effacé. » 「できあがった詩人の作品は、最終的には彼の脇にいた分身のようなものであり、すくなくとも一部分、最も重要で、最も彼自身を明らかにするような部分である。その一部分を通じて、もしうまくいくなれば、人が彼について最も現実的だと信じ込んでしまっているようなことはずいぶん前から消え去ってしまっているのに、彼は世界にずっと残り続けるのである。」 Pierre Reverdy, « Cette émotion appelée poésie », *op. cit.*, p. 106. OC2, p. 1292.

ている広がりを持示したのではなく、このイマージュ以前に想定できていた現実像を現したのでもない。ルヴェルディが希望でもなく絶望でもない、どちらとも決定できないままにある「実在」の広がりと深みを見出したのは、彼自身が創り出した〈淡い〉のイマージュを通じてなのである。客観的に見ることもできない、明確に捉え言い当てることもできない、ひとつのあり方として決定的に明らかにされることもない「詩的現実」をその都度その都度開示してゆく方向にルヴェルディの〈あわい〉の詩学は開かれていったのである。

## 2-5. 〈あわい〉の詩学

### 2-5-1.

以上詩作品の分析を終えたところで、〈あわい〉の詩学を詩作品の分析結果とともに確認してゆこう。一般的に〈あわい〉には、二つのものの「<sup>あわい</sup>間」という意味や、「折」「機会」などという意味があり、また動詞の「あう」からできた言葉であることから動的な意味を含んでいる<sup>30</sup>。二つの詩要素の出会いを、ルヴェルディは「イマージュ」論において詩的契機と捉え、詩の力学の中に取り込んだ。詩人の「精神」が二つの詩要素の関係を掴み、詩の場においてそれらの接近を促す、そこから「イマージュ」という詩的成果が現れてきたのである。この観点から〈あわい〉の詩学は、「<sup>あわい</sup>間」が生み出す詩的契機に投企する詩学であると言える。また「外部世界」と「私たち」の接近も、二つの詩要素の出会いを創り出そうとする試みのひとつである。

だが〈あわい〉の詩学は、「<sup>あわい</sup>間」が生み出す契機に賭ける瞬間的な出会いの詩学と考えるだけでは十分ではない。この出会いが引き起こしてゆく運動を見てみても、この詩学を〈あわい〉の詩学と呼ぶのにふさわしいのである。この生成運動や詩的成果のあり方は、〈あわい〉の持つもうひとつの意味、〈淡い〉に現れている。〈淡い〉は、色が際立たない薄い状態、形などのぼんやりしたあり方を示す。色の例を用いれば、二つの色が混じり合い、どちらの色だか分からない、けれどもその混じり合った様子がひとつのあり方として受け入れられる状態にある。出自である二つの色を排除した全く新たな現れではなく、二つの色の混じり合いを今現在の自分のあり方として提示するのである。「<sup>あわい</sup>間」が二

---

<sup>30</sup> 坂部恵は、「entreteté-rencontre」と「〈あわい〉」をフランス語に訳した。坂部恵、「生と死の〈あわい〉」、『坂部恵集3』、岩波書店、2007、p. 308。



つのものの出会いという契機を強調するのなら、〈淡い〉はこの二つのものが出会ってからの運動とそこから生じてきた状態を強調する。この〈淡い〉という状態を、詩篇「彼は頭を金でいっぱいにして…」の例で見てみよう。

この詩作品において、希望へ向けた運動は、絶望から抜け出そうとするがすぐに絶望に陥ってしまった。そうかといって詩の中の運動は、絶望へ沈殿してゆく運動を示したのではなく、再度希望に向けて運動し始め、絶望と希望の間を行き来する運動を示し続けた。二つのうちのどちらかへ完全に帰属することなく、この行き来の運動を続けることで、希望とも絶望とも認識しがたいひとつの中間領域が浮かび上がったのである。絶望と希望を構成要素として入り交じりながら、しかし絶望とも希望とも言えず認識しがたいのであるが、ひとつの確かな場として〈淡い〉のイマージュは現れたのである。この詩的成果としての〈淡い〉という状態が、「間」という契機とともに〈あわい<sup>あわい</sup>〉の詩学を特徴付けるのである。

この詩作品の〈淡い〉のイマージュは、二つの詩要素の「遠くて的確な」関係を論じた「イマージュ」論の成熟したあり方として認められるものである。絶望のイマージュである外的世界の現れは、私たちに不安や恐怖を引き起こすもの、受け入れ難いものである。絶望は湧き上がってきた希望をすぐに消し去ろうとする脅威であり、希望とはこのような排他的な関係にあるのだが、その反面この絶望があるからこそ希望が可能となり、存続してゆくことができる。絶望は希望との間に密接な関係を築き得る。このような異なりは「遠さ」を成り立たせ、一方が他方にとって不可欠であることは、イマージュの出現後に追認されるであろう「的確さ」を成り立たせることになるだろう。

このような関係を把持することについて詩人は次のように述べる。

La faculté de saisir, en des objets absolument indépendants l'un de l'autre, séparés de nature et que, dans le sensibilité, rien ne semblait devoir jamais rapprocher, des éléments assez justement concordants dans l'esprit pour qu'un troisième terme soit créé qui constitue cette nouvelle réalité intellectuelle propre à satisfaire en même temps la sensibilité, qui, seul, n'eût même pas été capable de la discerner – eh bien, cette faculté primitive, c'est elle qu'il faut éclairer pour dégager ce qu'on entend par poésie, fonction ou sentiment poétique.

把持する能力が問題なのだ。それぞれ絶対的に独立し本質的に切り離され、感性的にはいかなるものも接近させるべきではないような諸対象のうちに、精神において的確に対応する諸要素を把持する能力のことである。そこでは三つ目の項が作られ新しい知的現実を構成し、同時にその知的現実も感性も満足させることができるのだが、感性にたよるだけではそうした現実も識別できなかったはずではないか。—この原始的な能力、ポエジーや詩的機能や感情を通じて理解されることを引き出すために、明らかにするべきなのはこの能力なのである<sup>31</sup>。

感性による判断ではなく、「精神」によって「事物事象」の間に存する関係を掴んでゆく「把持する能力」の重要性を詩人は訴えている。この「原始的な能力」は、「感性」が掴み得ない二つの対象を掴むばかりではなく、ポエジーを理解するために不可欠な能力でもある。実際の詩において観察された内的生の充実の場と「空虚」は、ルヴェルディ詩学の中でどちらも「実在」とのかかわりの中で生まれるが、互いに異なる状態を提示する対極に位置づけられるものである。それは、不安と恐怖を引き起こす受け入れ難い絶望と希望の関係であり、「感性」においてはとても結び付けられようもないが、「精神」による「把持する能力」がこの関係を掴んだのである。彼の詩学の中で対極に位置づけられるような、しかし密接な繋がりを持つ内的生の充実の場と「空虚」の関係は、この「把持する能力」によって掴まれたのである。

このようにして「把持する能力」によって関係があるとして掴まれた内的生の充実の場と「空虚」は、一方が他方を排除しようとする運動を展開するのではなく、反発しせめぎ合いながらも、だんだんと結びつけられて、混じり合っ  
てゆく。ルヴェルディ詩学において反対に位置づけられる「遠い」二つの詩要素が、詩人の「精神」によって接近させられ、ゆっくりと混じり合わされていった結果、「三つ目の項」である〈淡い〉のイマージュが生まれたのである。このイマージュの出現を受けて、ルヴェルディは彼の詩学の中で出来る限り「遠く」にある二つの詩要素の接近を「的確」である、と判断するのである。このようにして〈あわい〉の詩学は「イマージュ」論の成熟したあり方として認め

---

<sup>31</sup> Pierre Reverdy, « La fonction poétique », *op. cit.*, p. 124. OC2, p. 1274.

られるのである。

この〈あわい〉の詩学は、詩人個人の判断に従って詩的实践を行った結果得られたものである。その場その場において個人の判断を遂行してゆくこと、個人の範囲を枠づけることで、詩人は個人の認識を越えるもの、詩篇「朝方」における「影」や詩篇「いつも愛を」における「君」などを見いだし、また個人の想定を越える運動、「影」を増大させる運動、「君」が消失してしまう運動を見いだしていったのである。詩人は「影」や「君」など「空虚」という親しみのないもの、他なるものとの出会うことになったが、この「空虚」を排除し続けることなく、詩要素として受け入れてゆく判断を下していった。ルヴェルディの詩的営みは、その他なるものを見出し、受け入れ、乗り越えようとし、その後でそれを同化していったのである。

このような詩活動について詩人はつぎのように述べる。

(...) cet esprit de discipline se rencontre avec un désir violent d'indépendance, ce n'est pas un mal au royaume de l'art où la discipline de l'esprit est la seule qui compte –

規律された精神は独立した暴力的な欲望と出会うのである。精神の規律だけがただひとつある芸術の王国において、それは悪い事ではない<sup>32</sup>。

詩人が「精神」に従った実践を遂行していったときに出会うことになるのは、詩人の外にある独立した強く激しい「欲望」である。詩人にとって他なるものが、たとえ「精神」で築かれた王国、「詩的現実」を突き崩すようなものであっても排除するのではなく受け入れてゆき、そのような受け入れを繰り返すことで彼の詩的営みは紡がれてきたのである。

例えば詩人は、詩篇「朝方」の「影」、詩篇「いつも愛を」の「君」、詩篇「長い射程」における悲劇のイマージュなど、個人の想定を越えるものを見出し、また「影」を増大させる運動、「君」が消失してしまう運動、悲劇のイマージュが増大してゆく運動を見いだしていった。ここでルヴェルディが、自分の詩において出会ったのは「空虚」だけではなく、この「空虚」を受け入れ自分の詩

---

<sup>32</sup> Pierre Reverdy, « L'Esthétique et l'esprit », *op. cit.*, p. 178. OC1, p. 571.

学に組み込んでゆこうとする「欲望」であったのだ。詩人個人の判断に従った詩活動を遂行してゆくことは、個人の中に閉じこめることなく個人を越え出た他なるものとの出会いを生み出してゆくのであり、そこにはこの「欲望」も含まれる。詩人はこの「欲望」を受け入れ、「空虚」を詩学に組み込み、次々と詩的可能性を開き深めてゆき、最終的に〈あわい〉の詩学に辿り着いたのである。

本論文における〈あわい〉の詩学とは、「間」<sup>あわい</sup>を生み出す二つのものの出会いを強調する詩学だけではなく、二つの詩要素の「的確」な関係に存立根拠をもった上で認められるひとつの〈淡い〉詩的現れを提示する詩学、さらに二つの詩要素の出会いからひとつの詩的成果になってゆくまでの運動の過程も今現在の自らのあり方として提示しようとする詩学なのである。

「的確さ」に支えられたイマージュは、芸術に固有な位相において自足するだけでなく、「生」に帰り、そこで存続してゆく、と詩人は言う。「生」と芸術の繋がりを得ようとするこの詩思想の意義を検証しよう。

## 2-5-2.

Mais ce qui fait qu'elle (= image) garde le contact avec l'humain et cette faculté de durer en gardant sa valeur émotive sur le plan réel et de s'y incorporer toute en vie, c'est la justesse des rapports qui la soutiennent. Ces rapports, l'acuité des sens les devine, l'esprit, dans un mouvement sans mesure, de tous les instants et plus bref que l'éclair, les perçoit, les juge et les choisit.

イマージュが人間との接触を保ち続け、現実の地平に対して情動的な価値を保ちながら永続してゆく力とあらゆる生に同化する力を保ち続けてゆけるのは、イマージュを支える関係が的確だからである。感覚の鋭さが見抜くこの関係、不断のそして閃光よりも素早い、限らない運動において精神がそれを感じ取り、判断し、選ぶのである<sup>33</sup>。

---

<sup>33</sup> Pierre Reverdy, *En Vrac, notes suivi de Un morceau de pain noir*, op. cit., p. 13. OC2, p. 820. 重要な断章であるため、第一章ですでに引用したが繰り返しここで用い、具体的な例とともに検証を行うことにする。

詩作品から現れた詩的イマージュが、「感覚の鋭さ」によって得られた「的確」な関係に支えられ続けるときに、詩的イマージュは自らが獲得した「情動的な価値」を保持しながら、「生」の中に場所を得て、生き続け、そこでまさに生きている人の「生」と同化してゆくと詩人は言うのである。

「生」と芸術の間に回路を開こうとする詩思想は、ルヴェルディの詩的営みを〈淡い〉のイマージュの開示にまで牽引してきたのである。〈あわい〉の詩学に至るまでの各過程において詩的イマージュは「生」に帰り、その「生」を糧としてルヴェルディは次の詩的実践の方向性を得てきたのである。「空虚」のイマージュの現れも、それが「的確な」関係に支えられ現れるのならば、「生」へ回帰してゆく。「空虚」を受け入れた「生」と接することで詩人の実践は、「空虚」を引き受けた上で紡がれてきたのであり、このような循環運動がルヴェルディの詩作品の内的連関を生み出してきたのである。ルヴェルディは「詩的現実」の現れを自らの「生」の経験として確かなものとし、その経験を頼りに詩的実践を次の段階に進めてきた。この詩的実践の積み重ね、試行錯誤を重ねながら進んできた詩人の確実さと現実度は、「生」と芸術の行き来を通じて高められたのである。

「生」と詩の循環運動は、作品における内的連関を生み出すばかりでなく、「生」に対しても効果を及ぼす。詩的イマージュの「生」への回帰は、イマージュが「生」に吸収されてゆくのではなく、詩の言葉が生成した独自性を保持したまま、自分自身の場所を得て、「生」と混じり合い、「生」を広げ、深め、「生」の中に定着してゆくのである<sup>34</sup>。この詩的イマージュの運動は、詩を受け取った人に、「生」のあり方を以前とは異なったもの、新たなものとして見せることになる。そのようにして詩的イマージュによって、広げられ深められ豊かとなった「生」が現れるのである。ルヴェルディの詩学は、一方的に詩作品が「生」

---

<sup>34</sup> 1956年の手記『乱雑に』では、次のような断章がある。「Il ne s'agit donc pas de quitter le plan du réel, ce qui équivaldrait à aboutir au néant, mais de le rejoindre, après un saut dans le hauteur, comme les gouttes d'eau jaillies, au choc, de la rivière, s'y incorporent à nouveau, après avoir jeté les feux de diamant dont les a parées la lumière. (...) si elle porte en elle les conditions requises par la vie, elle reprend, dans le cours normal du réel, une place moins prestigieuse mais encore privilégiée. » 「現実の地平から離れることが問題なのではない。そのことは虚無に達するに等しいことであろう。衝撃で川から弾け出た水滴が、ダイヤモンドの輝きを放った後で、新たに川に混じってゆくように、高みへの飛翔の後に現実の地平に帰るのである。(…) かりにイマージュがそれ自体、生に必要とされる条件を備えているのなら、イマージュは現実の普通の流れの中で、最初の出現時ほど幻惑するほどではないが、依然として特別な場所を再び得て、そこに帰るのである。」 *Ibid.*, p. 13. OC2, p. 820.

から素材の供給を受けるだけでなく、詩的イマージュが「生」に帰り、「生」の中に場を得て、その独自性を注入することで「生」を豊かにしてゆくことを想定しているのである。ではこの「生」が豊かになってゆくとは、どのようなことなのか。

詩人は「生」との触れ合い中で「実在」を感じ取るのであり、その体験が彼の詩作の根底にある。そのような体験から得られた詩は、それ自体が「実在」の性質を帯びており、そのイマージュが「生」に帰ってゆくことで、「生」はさらに強くそして近くに「実在」を感じさせるようになってゆく。「生」の中で、「実在」そのものに触れることはできないが、その「実在」を近く強く感じ取られるようになるのは、詩を通じてなのである。「実在」とかかわりを持つ詩を通じて、「生」はさらに生き生きと輝きを増すことができ、詩は「生」における詩人の体験を生き生きとさせるのである。自分自身の「生」を輝かせることは、一人の人間として自らの「生」をより良く生きてゆこうとする、当然でささやかな一個人ルヴェルディの願いなのである。

このようにして、「生」と芸術の繋がりを得ようとするルヴェルディの詩思想の意義は、ルヴェルディの詩的実践を前に進めるための循環運動を生み出し、詩人を〈あわい〉の詩学にまで導いた詩的実践の内的連関にあるばかりでなく、「生」と芸術の相互交流によって両者ともに広げられ深められ豊かとなってゆく点にある。この交流運動は、「生」と詩の間だけで行われているのではなく、「生」から詩へ、詩から「生」への行き来する間に、決して至りつけない「実在」をかすめて行われているのである。詩によって「実在」性を注入された「生」は、「実在」を近いものとして詩人に感じさせて、詩人の「生」をより生き生きとさせる。このようにして行われる詩と「生」の循環運動の場をひとつの「生」のあり方としてルヴェルディは生きたのである。

ルヴェルディは個人の判断に従って詩語を行使し、詩の中でイマージュとイマージュを結びつけた。詩人は、理論的枠付けも超越的な根拠にもなく、何ものにも枠付けされることのない、個人の判断による詩的実践を貫いたのである。この実践は、ボードレールの「万物照応」マラルメの「本」ブルトンの「無意識」など個人を越えたところ、「生」を越えたところに詩的価値を見だし、その価値を詩学の根底に置いたのとは異なって、ひたすら個人の感覚だけで世界と向き合って、自分自身でその都度その都度の判断を行ってゆく実践である。いかなる価値、いかなる運動、いかなる流派とも結びつかない個人の感覚を押

し通すことでなされる創造の実践は、理論とも超越的価値とも異なるところに詩の可能性を開いた。その可能性は、詩と「生」とのかかわりという方向に開かれたのである。

## 第二章 「崇高な変貌」

### 第一節 詩的変容

#### 1-1. 新しい詩的力学へ向けて

前章では、1917-18 年当時の詩論および詩集『屋根のスレート』掲載の詩作品を検証し、「サンタックス」というルヴェルディに固有な語の配置法から現れてきた「イマージュ」を確認してきた。これに続く 1920 年代のルヴェルディの詩的实践は、1918 年の詩集『屋根のスレート』の詩作で用いられた「サンタックス」を継承、発展させることはしない。第一章第二節の詩分析で見たように、「サンタックス」の実践は光に満ちあふれた横溢状態だけを現すのではなく、詩篇「正面に」における光の結晶の崩壊、詩篇「朝方」における影というように「イマージュ」の中に「空虚」を内在させる、という問題を生み出した。この問題を克服することに 1920 年代のルヴェルディは注力してゆくからである。

第二章では、まず「空虚」を生み出してしまった詩作品に修正を加えるルヴェルディの実践を検証してゆく。「空虚」を生み出してしまったのは、詩人が「生」との触れ合いの中で生じてきたものを、詩の言葉として捉えるときに、その言葉が欠如を生じさせてしまったからであり、「空虚」が大きく強くなっていったのは、欠如を持つ諸要素が負性を通じての関係を創設していったからである。

「空虚」の出現は「サンタックス」という手法に起因し、修正作業はこの問題を解消するための取り組みである、と本論文は位置づけ検証してゆく。さらに修正作業の検証において、以前の詩がどのように修正されたかを検証するだけでなく、1920 年代後半に向けたルヴェルディ作品の新たな展望を見だし、その展開を追跡してゆく。修正作業を足がかりにして「崇高な変貌」という新たな詩的力学を得たルヴェルディの実践が、前記の問題を克服し、「堅固さ」という強さを持つ詩的イマージュに辿り着くまでを明らかにしてゆく。



まず第一節において 1922-24 年頃に行われた詩作品の修正作業を扱う。修正前の詩作品と修正後の詩作品を比較し、いかなる修正が加えられたのかを確認し、その背景にどのような意図があったのかを見いだしてゆく。この修正作業を経たルヴェルディが確立することになる、第一期における断片的な諸要素の関係創設からなる詩的生成力学とは異なる、第二期の詩的力学「崇高な変貌」を検証してゆく。

## 1-2.修正作業

### 1-2-1.

ルヴェルディが 1922-1924 年頃に行った修正作業は、主に 1918 年『屋根のスレート』と 1919 年『眠れるギター』の詩作品を対象になされた。修正された詩作品は、1924 年の詩集『空の漂流物』、1925 年の詩集『海の泡』に収められている。したがって初版『屋根のスレート』(1918)に掲載された詩作品と、『空の漂流物』(1924)と『海の泡』(1925)に掲載された詩作品を比べることで、いかなる修正が施されたのかを具体的に確認できる。

1918 年『屋根のスレート』の中の詩篇「先端<sup>1</sup>」(修正前)と 1925 年のアンソロジー詩集『海の泡』に修正され収録された詩篇「先端<sup>2</sup>」(修正後)を比較検証してみよう。

---

<sup>1</sup> Pierre Reverdy, « Pointe », dans *Les Ardoises du toit*, Courbevoie, Théâtre typographique, 2006. OC1, p. 1174.

<sup>2</sup> Pierre Reverdy, « Pointe », dans *Écumes de la mer*, Paris, Editions de la Nouvelle Revue Française, 1925, p. 9. OC1, p. 183.

修正前 1918 年

### Pointe

Le bois  
                    Au coin  
Quelqu'un se cache-t-il  
On pourrait approcher  
En tombant  
                    la nuit l'a éloigné  
Deux bras sont restés étendus  
Dans l'ombre un regard  
                                    Eperdu  
Fixe  
            Pour aller bien plus loin  
C'est tout ce qu'on voit  
            Tout ce qu'on croit  
Mais ce qui part  
                    Là  
Où ailleurs sans qu'on le sache  
D'être venu si près du bois  
                    Où l'ennemi se cache

### 先端

森  
                    はじっこに  
誰かが隠れているのだろうか  
人は近づくことができるかもしれない  
帳を下ろしながら  
                    夜があのかを遠ざける  
両腕は広げられたままだ  
暗闇の中 視線  
                    狂おしい  
じっと見つめる  
                    より遠くに行くために

それが目に見えるすべてのもの  
         信じられるすべてのもの  
 しかし行ってしまうもの  
                         そこか  
 よそのどこに行くのか知ることもなく  
 敵の隠れている  
                         森のすぐ近くに来て

修正後 1925 年

Pointe

Au coin du bois	1
Quelqu'un se cache	
On pourrait approcher sans bruit	
Vers le vide ou vers l'ennemi	
En tombant la nuit s'est fendue	5
Deux bras sont restés étendus	
Dans l'ombre un regard fixe	
Un éclair éperdu	
Pour aller plus loin vers la croix	
Tout ce qu'on voit	10
Tout ce qu'on croit	
C'est ce qui part	
Là ou ailleurs sans qu'on le sache	
Avec la peur d'aller trop près du ravin noir où tout	
s'efface	15

先端

森のはじっこで  
誰かが隠れる  
音もなく近づくことができるかもしれない  
空虚あるいは敵に  
帳を下ろしながら夜は割けた  
両腕は広げられたままだ  
暗闇の中に視線は見つめる  
                    狂おしい閃光  
十字架に向かってもっと遠くへ行くために  
見られたすべてのもの  
信じられたすべてのもの  
立ち去ってしまうのはそれだ  
ここかよそか それを知ることもなく  
すべてが消え去る  
黒い溪谷のすぐそこに赴くことを恐れながら

修正前の詩において 1 行目と 2 行目の間にある空白は、修正後の詩においては埋められている。修正前で 8 行目から 10 行目にある空白には、修正後には「閃光」«*éclair*»と書き込まれている。修正後の詩の行頭は左に詰められているが、8 行目についてのみ行頭に空白が生じている。

修正前においては、「サンタックス」が生み出す不規則で軽いリズムがあったが、修正後においては 8 音節で構成された規則的なリズムが刻まれている（修正後の詩の 6 行目まで）。また 9 行目から 13 行目までも 8、4、4、4、8 音と規則的な音綴を踏んでいる。だがルヴェルディは、規則的なリズムによる安定性を取り入れ、より伝統的な詩の基盤の上に詩作品を構成しようとしているのではない。すべての詩句が規則的な音綴を踏んでいるのではなく、7 行目 8 行目および 14 行目は不規則な音綴となっており、また 8 行目の行頭には空白が生じている。この空白が残るところおよび規則的な音綴の崩れるところに、修正後の詩作品における詩人の投企がある。このポイントに留意しながら、修正前と修正後の形式上比較し、いかなる詩的効果の違いが現れるのか見てゆこう。

### 1-2-2.

修正前において空白を挟んで二つの断片的なイメージ（「森」と「はじっこに」）が提示されている。「森」という広がりの中で「はじっこ」が焦点化され、詩の舞台が新たなイメージとして浮かび上がってくる。3行目の「誰か」は、まだ気配でしかなく、その存在は不確かである。そこで「誰かが隠れているのだろうか」という問いかけを通じて、誰がいるのか何をしているのか分からないままに、その存在を浮かび上がらせようとする。「森」の「はじっこ」とは、どのような場所なのか、そこに誰かが隠れているのか。あたかも仮想の対話者に問いかけ確かめるように、一步を踏み出そうとしている。

修正後の詩においては、1行目で「森のはじっこで」と場所が明確に示され、それは独立した詩句ではなく、2行目の「誰かが隠れている」という文章に対する状況補語として位置づけが与えられている。冒頭において詩句は、もはや問いかけではなく断言であり、そこに誰かが隠れていることはこの詩の中では疑いようのない事実として立ち上がってくる。「森のはじっこに」行くのは、誰が何をしているのかを確かめるためではなく、音もなく忍び寄るためである。そこはどのような場所であるのか。修正後の詩において加えられた4行目の詩句では、森の向こう側に「空虚」が広がり、そこには「敵」がいることが示される。森のはじで隠れている者がどのような者なのか（彼は「敵」である）、もしくは森を越えたところがどのようなところなのか（そこは「空虚」が広がる場所である）、明確に示されている。このように修正後の詩では、「森」と「空虚」が描写的にはっきりと位置づけられており、この「空虚」の中に「人」は立ち入ってゆこうとするのである。

修正後の詩においては紙面上の空白が埋められること、詩句が断片としてではなく、ひとつの文章として再構成されていること、さらに言語の用法は問いかけではなく断言であること、などの修正によって詩の中の世界では場所や人物が明確に設定されている。詩句は、ミッシェル・コロエが指摘したように、「複数の記述間の構文的な繋がり」を得て、詩の中の世界は「叙述と描写の一貫性」によって確立されたのである<sup>3</sup>。

---

<sup>3</sup> ルヴェルディが1922-24年頃に行った修正作業について、ミッシェル・コロエは次のように要約している。「Ces collections visent à rendre plus explicites des énoncés jugés désormais trop elliptiques, à rétablir entre eux des liens syntaxiques, à renforcer la cohérence narrative ou descriptive, et

だが、この修正作業は 1918 年当時のルヴェルディの詩作品の大きな特徴のひとつを消し去っている。つまり修正後の詩作品において、詩句は文章化されて断片性を失い、さらに文頭を左に寄せることで、紙面上の空白が埋められている。紙面上の空白は、断片的な諸イマージュの関係が創設される場であり、その関係の総体から最終的に「イマージュ」が生まれる、そのような重要な役割を担っている。ではなぜルヴェルディは空白を埋めて、「イマージュ」創出の可能性を潰すことになる修正作業を実行したのか。

### 1-2-3.

詩集『屋根のスレート』の詩作品において、紙面上の諸要素が結んだ関係は、その場その時における暫定的な関係であり、依然として「未確定」と「変動」の状態にあった<sup>4</sup>。そのことは一時的な関係から浮かび上がった「イマージュ」も依然として「未確定」と「変動」の状態にあることを意味する。それ故にまた別の関係を張り巡らせ、別の「イマージュ」を生み出す可能性を持っている。この可能性を封じ込めるためには、「未確定」と「変動」に開かれている状態を閉じて、確定と不動を詩作品の中に持ち込む必要がある。紙面上の空白を埋めたのは、関係創設の運動を凍結させて変動してゆく可能性を潰すことであり、詩作品の中に確定と不動を持ち込むためである。

断片的諸要素の関係創設運動を封じ込めることは、当然「イマージュ」も拒むことになる。ここでルヴェルディは、1918 年当時の「イマージュ」から一歩踏み出し、強固さを備えた詩的イマージュの創出を新たに目指してゆく。それは 1925 年以降ルヴェルディの詩的实践に向けた第一歩なのである。再び詩篇「先端」の修正前と修正後を比較しながら、この新しい方向性を持つ詩的イマージュを見てゆこう。

修正前の詩において、空白を挟んで 8 行目から 10 行目の詩句「暗闇の中 視線」「狂おしい」「じっと見つめる」といった諸要素の関係から、何かが現れよ

---

à introduire une plus grande régularité dans les rythmes, qui se rapprochent davantage des mètres de la tradition. » 「この修正作業はこれ以降あまりにも省略的と思われる記述を明瞭にすること、複数の記述間の構文的繋がりを立て直すこと、叙述的または描写的一貫性を強化すること、そして強い規則性を導入してリズムを伝統的な韻律により近づけることを目的している。」

Michel Collot, « Pierre Reverdy », in *Le Dictionnaire de poésie, de Baudelaire à nos jours*, sous la direction Michel Jarrety, Paris, P.U.F, 2001, p. 675.

<sup>4</sup> Michel Collot, « La syntaxe du visible : Reverdy et l'esthétique cubiste », in *Reverdy aujourd'hui*, Paris, Presse de l'école normale supérieure, 1991, p. 74.

うとしていることが感じられる。目を離せないもの、しかしそこには何もなく、紙面上の空白に視線は固定されたままである。紙面上で展開する諸要素の関係創設から紙面上に現れていない「イマージュ」が現れようとしている。だがそこに現れようとしているものは紙面上に明示されることはない。

修正後の詩では 8 行目には « *éclairer* » 「閃光」と書き込まれている<sup>5</sup>。詩の世界の中の「暗闇」を土台として浮かび上がる「閃光」である。この「閃光」は、詩作品の中のモチーフとして書き込まれていることで、「イマージュ」のように詩面上でまさに生成される全く新たな誕生とはならないが、詩の中のひとつのモチーフという以上に、「暗闇」も「空虚」も乗り越える独自の力強さを持って現れている。この力強さについて、いくつかの理由を挙げてみよう。

第一点目に、「サンタックス」に特有な断片的な詩句を用いることで、語に固有な現実性を喚起する効果が得られている。第一期において紙面上に配置された断片的な詩句たちは、文章の中の一単語なのではなく、単独で詩に固有な位相において断片的イマージュを浮かび上がらせる。修正後に書き込まれた「閃光」は、このイマージュを引き起こす手法を受け継いでいる。行頭に空白を持ち込み、文章から独立した名詞を提示することで、断片性を生み出し強い喚起力を誘発しているのである。

第二点目に、音綴の規則性と不規則性を使い分けることで「閃光」の独立性を増している。詩の冒頭から規則的に刻まれた音綴が、8 行目で崩壊することでリズム的な違和感を持ち込み「閃光」に対する注意を増すことに寄与している。

第三点目に、「構文的な繋がり」や「叙述的または描写的一貫性の強化」によって明確さを得た詩の中の情景の広がりから、「閃光」の力を引き出している。

<sup>5</sup> 修正前の『屋根のスレート』の詩作品において、語と語の関係を通じて浮かび上がってくる「イマージュ」が、修正後の作品においては明確な像として、記述されて提示されている例は多くある。例えば詩篇「文字盤」などである。

1918 年版

Sur la lune

Un mot

La lettre qui tient tout le haut

Serait-ce l'œil

月の上に

とても高くにある文字

それは目ではないか

ひとつの語

Pierre Reverdy, « Cadran », dans *Les Ardoises du toit*, op. cit. OC2, p. 1156.

1925 年版

Sur la lune s'inscrit un mot

La lettre la plus grande en haut

Elle est humide comme un œil

月の上に刻まれたひとつの語

高みに最も大きな文字

それは目のように滲んでいる

Pierre Reverdy, « Cadran », dans *Écumes de la mer*, op. cit., p. 93. OC2, p. 166.

詩の中では「空虚」、「夜」、「暗闇」などの暗さが広がっている。覆うように落ちてきた「夜」が情景を満たし闇が浸透したときに、明るさに転じうる力が情景の中に宿されてゆく。闇の中に潜在するこの力を引き出して、この暗さを蹴散らすだけの強度を得た「閃光」が現れている<sup>6</sup>。修正後の「閃光」の独自性は、単独の要素から凝縮された現実性を感じさせることで得られるのではなく、一定の広がりを持つ闇の情景を詩の中に取り込み、深い闇から明るさに転じうる潜在的力を引き出し、「空虚」も「夜」も打ち消すような「閃光」の強度を得た点にある。

このようにして修正後の詩において、詩人は「閃光」のイマージュに第一期における断片的手法を用いながら、第二期に用いる規則的音綴に対する不規則性という懸隔によって注意を向けさせる手法も用いている。さらに、ある一定の広がりを持つ闇の情景を詩作品に取り入れ、その濃い闇に潜む明るさに転じうる潜在的な力を得て、「閃光」の強度を得ている。そこに「夜」が広がっているのであれば、「閃光」は、この「夜」を蹴散らす強さにおいて出現可能となる。

「構文」を確立し、「描写」を明確にすることで、ある一定の広がりをもった情景を総体的に詩の中に取り込み、その内に宿る潜在的な力を受け取り、その力を「閃光」へと発展させてゆこうとしたのである。

いくつかの断片的な詩句をつなぎ合わせて文章とし、紙面上の空白を埋めてゆくことで、「未確定性」と「変動性」という状態にある諸要素の関係のあり方は変えられた。また詩人は、詩句を断片化するのではなく文章化することで詩の中に一定の広がりと言時的な継起を持つ情景を詩に持ち込んだ。詩の言葉が、情景の中に潜在する「暗闇」から「閃光」へと転じるような力を含んでいるなら、たとえ詩の言葉が欠如を生じさせたとしても、その欠如を乗り越えてゆくはずである。だが実際になされた修正後の作品は、「閃光」に独自の強度を与えるばかりでなく、結末に現れる闇にそれ以上の強度を与えることになる。

---

<sup>6</sup> イザベル・ショルは、「白は光である だが同時に盲目の原因かあるいは空虚である (《Le blanc est la lumière mais aussi la cause de l'aveuglement ou le vide ; 》, Isabelle Chol, *Pierre Reverdy : poésie plastique*, Genève, Droz, 2006, p. 159.)。と評し、ルヴェルディの「イマージュ」が「光」から「盲目の原因」となるか、あるいは「空虚」に反転しうるものであることを指摘した。この指摘に対して、本論文は「空虚」からさらに強い「光」へ反転しようとする試みを修正作業の後の詩作品に見いだしてゆこうとする。そこに 1918 年当時の詩的实践とは異なる 1920 年代の詩的力学を見いだそうとするのである。



#### 1-2-4.

詩篇「先端」において、独自の強度をもった「閃光」が浮かび上がったが、すぐにその輝きはすぐに消え去ってしまう。修正前の詩において、人の目を働かなくさせる暗い闇に覆われた「森」の近くで、さきほど目に見えたと思った「閃光」は完全に見失われた。

修正後の詩において、前述のような試みを通じて独自の現実性を宿した「閃光」であるが、修正前の詩と同じく、「見られたすべてのもの／信じられたすべてのもの／立ち去ってしまうのはそれだ」という言明とともに、「閃光」が瞬間的なものでしかなかったこと、詩の世界の中に定着させることができなかったことが明らかになる。その後で、この人の手を逃れる「閃光」を再びそして確実に捉えようと、さらに遠くさらに深く、詩は展開してゆく。そのようにして辿り着いたのは14行目に現れる、何もかもが暗い淵の中に沈み見えなくなってしまう「黒い溪谷」である。この「黒い溪谷」は、8行目の「閃光」の喪失によって生み出される闇である。「閃光」の意義は誕生にあるばかりではなく消失にもある。一度は強度ある光をもたらした「閃光」の消失は、その強度が反転し、より深い闇を生み出すのである。結局ルヴェルディの修正作業は、最終的には「黒い溪谷」という新たな闇を生み出してしまった<sup>7</sup>。だがこの実践を通じてルヴェルディは新たな詩的力学を見出しているのである。

この「黒い溪谷」は、暗（「夜」）から明（「閃光」）、明から暗（「黒い溪谷」）へ、それぞれのイメージが順次強度を強めて最終的に現れてきたものである。

---

<sup>7</sup> この詩篇「先端」は、第一期においては明らかになることがなかった「イメージ」に訪れる運命を詩作品の中に内在化している。第一部において扱った詩作品、例えば詩篇「正面に」において「イメージ」は、今此处における「頂点」として紙面上から浮かび上がってきた。しかしそれは一時的な「頂点」だったのであり、次の瞬間には崩壊が避けようもなく迫り来るのが感じられた。ここで空虚は、この「頂点」の中で感じられる崩壊の予兆であった。詩篇「先端」においては、あたかも詩篇「正面に」の「頂点」と崩壊を詩作品の中に並べたかのように、「閃光」のあとに「黒い溪谷」が並べ置かれて現れている。

このようにルヴェルディの修正作業は、世界を闇に葬り、世界を不吉で救いようのない姿に変容させてしまう：修正前1919年、「*Jusqu'au rocher qui casse la lumière/Près du couchant*」 「光を砕く岩山にまで／夕日の近くの」（Pierre Reverdy, « Bel occident », dans *La Guitare endormie*, Paris, imprimerie Littéraire, 1919. OC に掲載なし）、修正後1925年、「*Jusqu'au rocher sanglant où périt la lumière/Dans les abattoirs du couchant*」 「光が消え去る血なまぐさい岩山にまで／西方の、夕日の殺戮の場の中で」（Pierre Reverdy, « Bel occident », dans *Ecumes de la mer*, op. cit., p. 88. OC1, p. 285.）。1918年の詩篇「正面に」は、「頂点」の状態において終わり、その先に崩壊が予期されていただけであった。しかし修正後の詩作品の多くは、この「頂点」の後に訪れる世界まで取り入れて終わる。修正前の詩作品において予期されていた世界は、修正後の詩作品の中に「黒い溪谷」として現勢化されている。

詩の中に闇が広がっていることで、この闇を打ち消すように「閃光」は力強く現れたが、詩の中に時間的継起を持ち込むことで「閃光」の消失後に現れる闇を一層深いものとして顕現させてしまったのである。「閃光」の輝きが強ければ強いだけ、その後の闇は濃く深いものとなる。詩作品全体の流れから闇の持つ潜在的な力が引き出されて「黒い溪谷」が現れたのである。この詩的イメージは、紙面上に並置され関係を創設することで「イメージ」として生成されてゆくのではなく、詩の流れの中で変容運動を経ることで詩に固有なものとなってゆくのである。

では、この修正作業がもたらした結果は、詩人の次なる実践をいかなる方向に導いてゆくのか。詩の修正ではなく詩作品の創作において、「暗闇」から「閃光」へ、さらに「閃光」から「黒い溪谷」へ変容してゆく力がどのように観察できるのか、「閃光」のように消失することのない強さを備えた詩的イメージに結実するのか。修正作業を経た後の 1925 年雑誌『クロニク』に掲載され、後に詩集『ガラスの水たまり』（1929 年）に収録された詩篇「外」« Dehors »を見てゆこう。

### 1-3. 「堅固さ」

#### 1-3-1.

#### Dehors

Des chemins détournés des villes basses, d'où viennent des bruits  
sourds, passent les taillis sombres contournant les remparts.

Les pierres bleues couvertes de sueur luisent entre la pâte épaisse  
de la terre au courant de la peur.

Tous les doigts, toutes les feuilles d'arbres, toutes les paupières  
remuent.

Les prunelles à travers les rayons du ciel sont à l'affût.

Les ailes passent.

Il y a aussi des cortèges minces qui passent et vibrent sous l'humidité,  
entre la voûte et les plaques glissantes du soir d'été.

Les étoiles remuées au fond de la corbeille

Les vers luisants piqués aux feuilles de la treille  
Tous les yeux attachés au fil qui coud la nuit  
La route décidée à travers tous les plis  
Et la voix qui va sans qu'on la craigne  
Des passes du veilleur  
Aux gouttes de rosée qui luisent sur la plaine.

## 外

何本もの道が、にぶい音が響く低地の街を避けて、城壁の周囲を囲む  
暗い雑木林を通っている。

汗で覆われた青い石は、恐れの流れている大地の厚い粘土の中で光って  
いる。

すべての指、すべての木の葉々、すべてのまぶたがうごめいている。

空の光を通じて瞳は虎視眈々とうかがっている。

翼が通り過ぎてゆく。

夏の夕暮れの天空と滑りゆく斑の間に、湿り気の下にほんのりと現れて  
震えているいくつもの細い列が同じようにある。

カゴの底の揺り動かされた星々

ぶどう棚の葉々（紙片）に留められたいくつもの光る虫（詩句）

夜の中で縫い進む糸に結びつけられたすべての目

すべての折り目を通して決定された道筋

そして恐れることなく発される声

平原に光る露の滴にぬれて

眠らぬ人のいくつもの通過である<sup>8</sup>。

形式的な観点から見てこの詩作品は、断片的な詩句の配置である「サンタックス」による構成ではなく、構文上の条件を備えた文章によって構成されている。前半1行目から10行目「夏の夕暮れ天空…」までは、主語や目的語に相当する

---

<sup>8</sup> Pierre Reverdy, « Dehors », in *Chroniques I : Le Roseau d'or, œuvres et chroniques*, Paris, Plon, 1925, pp. 292-293. OC2, p. 474.

名詞の上に、幾重にも重なる形容詞（句・節）によって、あるいは名詞の並置によって詩句は重くなっている。1918 年当時の断片的な詩句を用いた軽さとは対照的である。しかし 11 行目「カゴの底の揺り動かされた星々」以降の後半部は、名詩句と名詞節による軽く簡素な詩句が連なる。

かくして形式上では、この詩作品は重厚な文による前半部（冒頭から 10 行目「夏の夕暮れ天空」まで）と簡素な名詞（句・節）の羅列による後半部（11 行目「カゴの底の…」から結末まで）の二つの部分に分けられる。前半部において、詩句は一文ごとに改行されて、詩の中に情景を構成してゆく。一文目において客観的に描写されている情景は、二文目以降「石」「大地」「木の葉々」を通じて強い不安、恐怖を感じさせる風景となる。この風景がどのように展開し、どのような詩的イメージに辿り着くのかを見てゆこう。

### 1-3-2.

冒頭の「街」、「雑木林」、「何本もの道」などからなる情景は、客観的描写によって構成されている。これらの「道」は、「街」の近くを通っていることから、普通ならば「街」へ続く「道」であるはずだが、この詩では「街」へと通じているのかどうかは判別できない。「街」へ近づいているようであるが、知らない間に「街」を通り過ぎ、遠のいていくようでもある。ただ分かるのはこの「道」が、暗い鬱蒼とした「雑木林」の中を曲がりくねって通っていることだけである。

1 行目において、いつまでもどこにも辿り着くことない「道」が描き出された情景は、2 行目において不安や不快感が湧き上がってくる風景となってゆくことが分かる。堅い「石」は、焦りと不安で怯えている顔色のように青くなり、「汗」を発散する。「大地の厚い粘土」は、ぬかるみにいるように足が地面に粘り着いて思うように進めない不快感を示している。不安を示す「木の葉々」がうごめいている。「石」や「木の葉々」を擬人的に表現することで、この風景は不安などを訴える心象風景のように浮かび上がってくる。確かに、「指」「まぶた」など人間の身体の一部を示す単語が用いられることで、ここに現れる不安、恐怖、不快感は、紙面上に現れることのない非人称の人物の感情が投射されたと想定することも可能である<sup>9</sup>。しかし登場人物は現れず、「指」などの人間の身体の一部

---

<sup>9</sup> この風景において感じられる不安と恐怖の感情の持ち主が紙面上に登場せず、また「指」「ま

分を誰のものであるのか特定することはできない。そこに心象風景ではない、この風景の独自性が現れる。その独自性は、感情の持ち主が明確に現れないことで、風景自体が不安、恐怖、不快感を発散するように現れてくる点にある。

しかしここで風景は、石の硬さ、地面の粘り着きなど外的世界の不快さに満たされて終わるのではない。この不安、不快、恐怖に満ちた風景が消え去るのは「翼」が通り過ぎた時である。「瞳」はこの「翼」が通るのを待ち構えていた。この「翼」が通り過ぎた後に、あたかも白黒反転するかのように前半の風景が一転する。足に粘り着いていた「大地」は穹窿のような夜空となって広がり、「大地」に転がっていた「数々の石」は夜空に投影されて、星々のように散りばめられた「斑」となる。「何本もの道」は、空に張り巡らされた無数の「細い列」となる。11 行目「カゴの底の…」以降詩句は、ポワンもヴィルギルも用いない名詞（句・節）の羅列となり、紙面上でもうひとつの風景の連なりを築き上げてゆく。低地にある「街」のように、「星々」は穹窿の一番奥底で揺らめき輝いている。「ぶどう棚」を通して輝いて見える「星々」は「光る虫」としてではなく二重の意味を持つ「*vers luisants*」「輝く詩句」として、「葉々」としてではなく「*feuilles*」「紙面」の上に据えられる。このように並べられた言葉の連なりは再び空に返されて、夜空を背景に輝く小さな星々の連なり「決定された街道」として浮かび上がる。この「街道」を縫い結ぶ「糸」はひとつの詩を構成する。そこに向けられた視線は、紙面上の詩に視線を向ける人たちでもある。紙面と詩句が、「虫」「*vers*」と「葉々」「*feuilles*」の両義性により風景化されているだけでなく（「ぶどう棚の葉々（紙面）に留められたいくつもの光る虫（詩句）」）、この詩句を読み進むこと自体（「決定された道筋を／縫い合わせる糸に結びつけられたすべての目」）が風景化されているのである。この詩句を読み進むことは、「何本もの道」の中で迷うことなく、ある地点から別の地点を結ぶべく「決

---

ぶた」などの人間の身体の一部を指す単語も、所有形容詞などが用いられることなく、定冠詞が用いられている（「*Tous les doigts*», «*toutes les paupières*, *Les prunelles*」）。アンドリュ・ロズウェルは、これらの感情の持ち主、「指」などの持ち主、この風景を見つめる者を、紙面上に登場しない非人称の人物「私／旅者」として設定することで、風景を補足的に解釈してゆく（「*Les bizarres « pierres bleues couvertes de sueur » sont la projection physique d'une terreur ressentie par le « je/voyageur », « 奇妙なこと「汗で覆われた青い石」は、「私／旅者」によって感じられた恐怖の生理的な投影である。」* Andrew Rothwell, «*La deuxième manière de Reverdy et le « cœur » du poète*», *op. cit.*, p. 174.）。さらにロズウェルは、この「私／旅者」の「内面的な生」が風景の中に埋め込まれているという。（*Ibid.*, p. 175.）風景から発散される感情や「指」「脛」「瞳」を「私／旅者」のものと想定することで、この風景は「私／旅者」の「内面的な生」を映し出した風景となると考えられている。

定された道筋」 « la route décidée »を進んでいくことである。このようにして美と広大さに開かれた詩的イメージが現れるのである。この詩作品は、不安や恐怖などを発散する前半部の風景を経て、美しさと広大さに開かれた後半部の風景に辿り着いたのである。

### 1-3-3.

この詩的イメージを詩論の観点から検証するため、詩論断片集『毛皮の手袋』（1927）の中の二つの断章を参照してみよう。

Son rôle (=du poète) est d'extraire de toutes choses, de tout spectacle, de tout accident dans le domaine physique ou moral, la substance qu'il transportera ensuite sur un autre plan, celui de l'art, où son pouvoir créateur accomplira la sublime transformation.

詩人の役割とは、具体的あるいは精神的な領域の中のあらゆる事物、情景、事件から実体を引き出すことである。次に、詩人はそれを別の平面に、芸術の平面に転移するだろう。そこでその創造的力は、崇高な変貌を完了させるであろう<sup>10</sup>。

詩人は、「具体的領域」というように実際に生きている中で詩人が触った「事物」、見た「情景」、体験した「事件」の中から、それだけでなく「精神的領域」というように詩人の内部において生じてきた内的風景や内的事件、それらすべてを対象としてその中から「実体」を引き出そうとしている。この「実体」を「具体的領域」にも「精神的領域」にもとどめるのではなく、「芸術の平面」に転移してゆくこと、つまり紙面上に置き詩に固有なものとして強めてゆくことで、「崇高な変貌」は完了するのである。

ルヴェルディはここで「崇高」という語を用いているが、この「崇高」にいかなる意味を見出せるか。「崇高」について、17世紀に古典主義の文学理論を展開したボワロー（Nicolas Boileau-Despréaux, 1636-1711）は、人の「魂」を高め魅了する、表現者の「偉大な思考」、「気高い感情」に由来する修辞の力として取

---

<sup>10</sup> Pierre Reverdy, *Le Gant de crin*, op. cit., pp. 43-44. OC2, p. 560.

り扱っている<sup>11</sup>。「崇高」は、ギリシャ語の « *hypsos* » 「高さ」という意味に由来し気高さや尊さを意味するが、その射程は修辞学的規範にのみ収まるのではなく、次第に美学的意味を深めてゆくようになってゆく。この概念は、演説、文学における修辞、その表現者に帰属するだけでなく、自然に対してまた人間精神そのもの、芸術作品に対しても用いられるようになってゆく。

美学や芸術学の分野において、カントの『判断力批判』における崇高論は、「崇高」を「美」と区分し対概念として位置付け、より深い概念として練り上げた<sup>12</sup>。

「崇高」さは、計り知れない荒々しい力を持つ自然に対して、人間の認識を超え出る現れによって「惹起される畏怖、恐怖感」を引き起こすものとされる<sup>13</sup>。さらに自然にだけではなく、より広く芸術作品や人間社会の出来事に対しても用いられ、そこで抱かれる感情もより複雑なものとなる。「崇高」は、人に畏怖や恐怖を感じさせるだけでなく、人を惹きつけるものであり、だが魅惑を感じさせるだけでなく、不快さを感じさせるものである。人は「崇高」さを感じさせるものを、抵抗を感じながらも受け入れることになる。このようにして「崇高」さは、「偉大な思考」や「気高い感情」を凌駕し超え出た、自然、芸術、社会における、人に恐怖させるだけでなく、抑えがたい魅力を感じさせるものと

---

<sup>11</sup> « Le sublime est une certaine force de discours, propre à eslever et à ravir l'Ame, et qui provient ou de la grandeur de la pensée et de la noblesse du sentiment, ou de la magnificence des paroles, ou du tour harmonieux, vif et animé de l'expression ; » 「崇高は、いわば魂を高め魅了するにふさわしい演説の力である。その力は思考の偉大さと感情の気高さ、語りの壮麗さと調和の取れた言い回しに由来するのである。」 Nicolas Boileau, « Réflexions critiques », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, pp. 562-563. 『崇高について』では次のように述べられている。「長所も欠点もたいていは同じところから生じるものである。表現の美しさ、崇高さ、さらにまた甘美さまでもが書きものを成功させるが、これらの成功の要素そのものが、逆の結果を引き起こす原因の土台ともなるのだ。」 (Nicolas Boileau, « Traité du sublime, ou du merveilleux dans le discours, traduit du grec de Longin. », *ibid.*, p. 347. 翻訳：『崇高について』、小田実訳、河合文化教育研究所、1999, p. 89.) 「崇高さ」は、「書きもの」において成功とは逆の結果を引き起こし得ることを述べている。「崇高」概念の、人の精神の偉大さ気高さを表すだけでなく、人の精神の及ばないところで表出してくるものをすでに示唆している。リオタールは、「崇高」の意味が修辞に収まることなく、美学的な価値を含み得ることを、ボワロー自身がすでに感じ取っていたことを指摘する。Cf. Jean-François Lyotard, *L'inhumain : causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988, p. 107.

<sup>12</sup> 「崇高」概念の議論の展開について以下の研究に詳細が述べられている。牧野英二、第3章「驚異と崇高」、『崇高の哲学』、法政大学出版局、2007。

<sup>13</sup> 「崇高性とは、宇宙の異変が突発的に起こることによって惹起される畏怖、さらには恐怖感のことで、その異変が自然の計り知れない力に直面した人間を震撼させ、自然の力は人間における力の矮小性を実感させる。」 Alain Corbin, *L'homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001, p. 87. 翻訳：アラン・コルバン、『風景と人間』、小倉孝誠訳、藤原書店、2002, p. 81.

して認識されてゆくのである<sup>14</sup>。

このような「崇高」概念を通じて、ルヴェルディにおける「崇高な変貌」が、表現者の気高い精神を通じて現れ出てきたものというより、表現者の精神を超え出た不快で受け入れ難いもの、しかし抑えがたい魅力を感じさせるもの、相反する感情を引き起こすものを生み出すに至る詩的運動であることが了解されるのである。

またルヴェルディは「崇高な変貌」のために、「あらゆる事物、情景、事件から、実体」を引き出すことと述べているが、ここで言う「実体」とはいかなるものであるのか。「実体」は、ギリシャ語の二つの語«ousia»「本質」と«hupokeimenon»「基体」の意味を含んでいる。ラテン語において「実体」«substantia»は、様々な特徴、変化、事件の下に存するものである<sup>15</sup>。「現象の背後にあつて現象を支配するもの、事物の内奥にあつて事物の性質を顕現するもの、要するに、それ自体は表面にあらわれず、内側から現象を動かす未知の何か<sup>16</sup>」と言われるように、ある現象の根底においてその原因、変化の規則因となるもの、ある事物の一番の特徴や性質をその内奥において示している、その事物にとって本質的なものである。

ルヴェルディが「実体」を捉えるのは、物質的なものではなく論理学的思考においてでもなく、言葉として、である。だが何にも支えられることなく、それ自体で先在している「実体」を言葉が後から追いかけて捉えようとする詩行為は、第一期に試みられた、語をある対象の模倣から解放し、語自身が持つ喚起力を強振し、「詩的現実」を得てゆこうとする試みと異なってくるのではないか。さらに、「実体」のような唯一にして絶対的なものという考え方から、関係の中から新たな現れを見いだす関係論的な考え方に思考法を切り替えたところに、1910年代のルヴェルディ詩学の特徴のひとつがあった。関係論的な考えから「実体」という考え方へ切り替えるのは、退行的な詩的实践となってしまうのではないか。それでも「実体」を用いることで詩人は何をしようとしたのか。

---

<sup>14</sup> 「心は対象にたんに引き付けられるだけではなく、交互に繰り返し突き放されるものであるから、崇高なものに対する適意は、積極的な快と言うよりは、むしろ賛嘆もしくは尊敬を含んでおり、言いかえれば消極的な快と呼ばれるに価する。」 Emmanuel Kant, « Critique de la faculté de juger », dans *Œuvres philosophiques t. II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1985, p. 1010. 翻訳：イマヌエル・カント、『判断力批判 上巻』、宇都宮芳明訳注、以文社、1994, p. 182.

<sup>15</sup> *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Le Robert, 2005.

<sup>16</sup> 及川馥、『原初からの問い』、法政大学出版局、2006, p. 3.



ルヴェルディの詩的実践の根本的な原則は、「すべての外的現れ、すべての生けるものと諸物の運動」の中から「実在の性質」を帯びた現れや運動を選び、詩に用いるために詩語において捉え、イマージュ化してゆくことであった。「崇高な変貌」においても、詩人は先在する「実体」を捉えようとするのではなく、「事物」「情景」「事件」の中で「実体」との出会いから噴出してくるものを、イマージュとして捉えようとしているのである<sup>17</sup>。その噴出してくるものは、「事物」「情景」「事件」の奥底に存し、そこで起こる現象を支配する潜在的力を帯びているものである。

では「実体」を詩に用いようとすることで詩人は何を得ようとしたのか。「実体」は「実在」と同じく事物事象の本質であり、それらを支えている基体である。「実体」とかかわりになることは「実在」とかかわりになることであり、詩を通じて人、物、世界の本質にかかわってゆくことである。その点において、ルヴェルディの基本的な詩的実践と変わらない。「実体」を用いようとすることで第一期の詩的試みと変わってくる点はどこにあるのか。

「イマージュ」論の実践では、「実在の性質」を帯びた対象に迫る詩の言葉が、欠如を生み出してしまうことが問題であった。同じく「実体」を捉えようとする詩の言葉が欠如を生じさせるとしても、修正作業で見出したように、詩の言葉が闇から光へと転じるような力を受け止めているなら、その言葉が生み出す

---

<sup>17</sup> 詩人の詩的実践の基本原則は、世界との出会いの中で生じてきた「実在」の性質を帯びるものに、詩の言葉あるいはイマージュをもって迫り、捉えようとすることである。この基本原則は、「リリズム」を論じる際にも示されている。「*Le lyrisme, c'est l'étincelle jaillie au choc d'une sensibilité solide au contact de la réalité.*」 「リリズムは強靱な感性と現実が接触した衝撃で迸り出る輝きなのである」 (*Le Gant de crin*, Paris, Plon, 1927, p. 39. OC2, p. 558.) ここで詩人は、彼自身の「感覚」と「現実」の世界との出会いから噴出する「リリズム」を、捉えようとするのである。また次のようにも述べる。「*Or, ce qu'il faut faire, qui est très simple mais extrêmement difficile, c'est fixer le lyrisme de la réalité.*」 「とてもシンプルであるが、極めて難しい、成さねばならぬこと、それは現実のリリズムを定着させることである。」 (*Ibid.*, pp. 9-10. OC2, p. 546.) この「リリズム」を捉えて、固定することを極めて難しいことと述べている。この難しさは、詩人と世界との出会いから生じてくる「リリズム」を、言葉でもって捉え、詩の中に据えることの難しさであり、実際の詩においては欠如を生じさせてしまうことになる。なお世界と詩人の出会いから噴出してくるものは、世界の内奥に存する潜在的なものばかりでなく、詩人の内奥に存する未知なるものが混じり合った状態でもある。ミッシェル・コロエは次のように述べている。「*Il (=lyrisme) nous impose (...), de remettre en cause le dualisme qui sépare le sujet et l'objet, le langage et le réel. Il naît à la rencontre du moi, du monde et des mots, de leur interaction et de leur transformation réciproque :*」 「リリズムは、(...) 主体と客体、言語と実在を切り離す二元論の考え方を問いに付すことを私たちに迫るのである。リリズムは私、世界、語の出会いにおいて、それらの相互作用と相互的な変貌から生じるのである。」 Michel Collot, « Cette émotion appelée poésie », p. 8. <http://www.fabula.org/colloques/document2331.php#> より 2014 年 8 月 20 日入手

イマージュは欠如を乗り越えてゆく変貌運動を引き起こしてゆくのである。ルヴェルディは、新たな詩的力学として「変貌」を引き起こしてゆくために、人、物、世界に変容を起こす力を「実体」に求める。「実体」を詩に取り入れることで、変容運動を詩の中に導入し、欠如を乗り越えてゆこうとするのである。また「詩人は真の詩的実体を、いたるところでまた彼自身のなかにおいても、見つけ出さなければならない。そして詩人にとって必要となる唯一の形を強いるのがこの実体である(« Le poète doit chercher, partout et en lui-même, la vraie substance poétique, et c'est cette substance qui lui impose la seule forme qui lui soit nécessaire. »)<sup>18</sup>。」と言うように、この「詩的実体」が詩人に強いる形態を受け取ろうとしている。第一期のルヴェルディの詩作品は、その内に「未確定」と「変動」の状態にある関係を含み持っていた。それゆえに一度創設された関係は、すぐに更新されてゆく可能性を持っており、そこから現れる「イマージュ」はすぐに別の「イマージュ」に取って代わられる不安定な状態でもあった。このような「イマージュ」に対して、ルヴェルディは求めたのは確固たる形態を持つ詩的イマージュである。「実体」がもたらす形態を得ることで、ルヴェルディは詩的イマージュに安定性と強固さを導入しようとしたのである。

ルヴェルディが「詩的実体」を得ようとしたのは、「崇高な変貌」という詩的変容運動のためであり、「詩的実体」が与える形態を得ようとしたためである。

「詩的実体」は、詩人と世界との出会いから生じてくる、変容を引き起こす力と形態化の力を持つものとして、詩人のイマージュによって捉えられ、詩に用いられるのである<sup>19</sup>。

この「詩的実体」とかかわった詩がたどり着く地点を、詩人は詩論断片集『毛皮の手袋』で論じている。

En négligeant ce qui n'est qu'apparent et fortuit, superficiel et accidentel ; en ne

---

<sup>18</sup> Pierre Reverdy, *Le Gant de crin*, op. cit., p. 17. OC2, p. 549.

<sup>19</sup> 現代において「実体」について次のような見解がある。「La substance ne serait qu'une fiction logique, (...) une projection de notre besoin de stabilité sur le cours fluctuant du monde. » 「実体は論理的な虚構でしかないだろうし、(...) 世界の変動する流れの固定化という私たちの願望の投影でしかないだろう。」 (*Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Le Robert, 2005, p. 1051.) ルヴェルディがここで詩において実践しようとしているのは、確かに流動的な現実を詩に取り入れて、それを固定化しようすることである。だがそれは、固定化の願望を世界の上に投げかけているのではなく、流動と固定という運動を、具体的な言葉を用いた詩作品として現そうとし、詩において固定化された世界を「詩的現実」として現そうとした点に意義がある。

choisissant que ce qui est constant et permanent et la vraie substance des choses, l'art d'aujourd'hui prétend ne s'alimenter que de réel, et atteindre à cette réalité qui fixe l'œuvre d'art et lui permet de prendre sa place parmi les choses existant dans la nature.

うわべだけで偶然でしかないもの、表面的で偶発的でしかないものに関心を持つことなく、恒常的で永続的なもの、事物事象の真の実体だけを選ぶことで、今日の芸術は実在的なものによってのみ育まれると主張する。そして芸術作品を固定させるあの現実、さらに芸術作品が自然に存する諸物の中で自分の場所を得ることを可能にするあの現実に到達すると主張するのである<sup>20</sup>。

「表面的で偶発的」でしかないものに囚われるのではなく、「恒常的で永続的なもの」、「諸事物の真なる実体」を選ぶことで、芸術は「実在」から糧を得て育まれて、詩の「現実」に至る。だが芸術作品は「詩的現実」に至るだけでなく、そこから「自然」の中に自らの場所を得てゆく。「実在」に由来する芸術作品が芸術に固有な存在を得るだけでなく、その後で「生」の中に場所を得てゆく、というルヴェルディ詩学に一貫する一連の運動が述べられている。

1920年代においてルヴェルディは次のように述べる。「ポエジーとは単なる精神の戯れではない。(…)詩人を揺るがすもの、それは彼の魂であり、あらゆる障壁を越えて、外的で感性的な世界と彼の魂を結びつける諸関係なのである

(« La poésie n'est pas un simple jeu de l'esprit. (...) Ce qui l'inquiète, c'est son âme et les rapports qui la relie, malgré tous les obstacles, au monde sensible et extérieur. »)

<sup>21</sup>。」このように詩人は「世界」との繋がりを強く求めている。実際に見た視覚的なもの、手に触れた感触、体験した出来事など「生」における具体的でシンプルなレヴェルにおいて「深い現実性」を捉え、そこから開かれる「実在」の広がりを通じて、「生」と深くより本質的に関係を結ぶことを求めるのである。詩においては、その希求は、「生」の中の断片的な要素を取り入れてゆく実践を行うのではなく、ある一定の広がりをもった情景を詩作品に取り入れることで、地上に足を着けている感触や現実感を保ったまま詩的イメージを創出してゆ

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 47. OC2, p. 561.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 50. OC2, p. 562.

こうとする実践に現れるのである。

この実践を通じて、詩篇「外」の詩風景は、地上における手触りや重さを喚起させる詩的イメージとなる。ここで詩に取り入れられた「実体」という詩素材は、「変貌」が可能な力動的詩素材であるばかりでなく、事物の手触りなどを喚起させる詩の現実性の源泉となるのである。詩作品において地上における事物の手触りなどの現実性を排除することなく、詩に固有の現実性を得てゆくことで現れてくる形態こそが、「実体」が詩作品に与えることになる形態である。では具体的に詩篇「外」において「崇高な変貌」はどのように観察されるのだろうか。

#### 1-3-4.

詩篇「外」の冒頭で「何本もの道」「街」「雑木林」で構成される風景は、すでに負性を感じさせる詩風景として現れている。どこにも辿り着かない「道」、暗い「雑木林」、近くあるが行くことのできない「街」などがその現れである。この現れは、「情景」と詩人の出会いから生じてきた「実体」の捉え難さ（暗さ）を表明し、それを把持するに及んでいないこと（どこにも辿り着かない道）をあらわにしている。1行目のイメージが明らかにした欠如が、2行目において不安を示す「石」へと、また不快感を示す「粘土」へと変貌し、3行目において恐れを発散する「葉々」などへ変貌してゆく。この詩作品において、欠如を端緒として変貌が起こり、事物の手触りとともに不安、不快感、恐怖などを喚起させる風景が現れてきたのである<sup>22</sup>。この風景は、詩人が「情景」の中に存する「実在」とかかわろうとすることでもたらされた「空虚」のイメージなのである。

だがこの詩は「空虚」のイメージを現すことで閉じられるのではない。事

---

<sup>22</sup> ジャン＝ピエール・リシャールはルヴェルディの詩について次のように注釈する。「敵はまさに物質それ自身なのであって、それは果てしない悪夢のようにわれわれにぴったりとくっついて、われわれを窒息させ、麻痺させる。重苦しさ、不透明、粘着性、無気力、事物はこの世を一種の胸の悪くなるようなあばら家に変えようと、こうした最も不幸な属性を自分の中に集める。」この詩作品においても、不安や不快感、「重苦しさ、不透明、粘着性、無気力」が具現化した風景が現れているのであり、本論文においては詩人の詩的希求とそれを実現しようとする詩論とのかかわりにおいてこのような風景が生じてしまうことを示そうとするのである。Jean-Pierre Richard, « Pierre Reverdy », dans *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1981, p. 13. ジャン＝ピエール・リシャール、『現代詩 11 の研究』リシャール著作集 2、高橋彦明訳、思潮社、1971. p. 21.

物の手触りとともに不安、恐怖、不快感を喚起させる風景は、詩に固有な存在感を感じさせる詩的イメージとなる。このイメージを、詩におけるひとつの「詩的現実」の現れであると詩人自身が認め、受け入れてゆくことで、この「詩的現実」を起点した新たな変容が引き起こされてゆく。「翼」が先に進んで行くという、さらなる進展を示す詩句を契機として、前半部の詩的イメージは次の変貌運動へ開かれるのである。暗い雑記林の中の「道の数々」は、夜空に張り巡らされた星々のような「いくつもの列」へと変容して宇宙に広げられている。地上とはかけ離れた遠きにある美の領域を手元に引き寄せたように、この美しさは「光る詩句」となって紙面化される。しかし手元にとどまることなく、「夜のすべての折り目を通して決定された道筋」に目を向けているように、再び夜空の遠のきにある「街道」へ送り返されるのである。

「情景」と詩人の出会いから生じてきたものに対して、詩人の言葉はせまろうとしていたのである。その言葉がたとえ「空虚」を生じさせたとしても、それは詩人と「情景」との出会いから現れてくる「実体」にせまろうとした結果である。この「空虚」は、ただ不安や恐怖を引き起こすだけでなく、闇から光へと転じてゆくような力を帯びている。このような「空虚」を受け入れることで「空虚」を変貌させる運動が詩の中で起きたのである。この詩作品は「空虚」を変貌させることで、それを乗り越えてゆく「崇高な変貌」の一連の運動を提示したのである。

詩篇「外」において、前半部と後半部にそれぞれの特徴を持つ詩的イメージが確認された。前半部の風景は、不安、恐怖、不快感を発散するとともに、事物の手触りを喚起させる詩的イメージであり、後半部の風景は、穹窿の壮大さと「星々」美しさに開かれた詩的イメージであった。この二つの詩的イメージは別個独立しているのではなく、「道」や「石」の手触りが組み込まれた風景が、「星々」「光る詩句」「街道」と連なる後半部の詩的イメージに変容していったのであり、後半部の詩的イメージを支えるのは、前半部の「石」や「粘土」「葉々」などの手触りを喚起させる風景であった。前後半の二つの詩的イメージを重ね合わせることで、ひとつの重厚的で統合的なイメージが現れる。イメージの形態は、「実体」がこの詩作品にもたらした「詩的堅固さ<sup>23</sup>」という強さを備えた形態である。この「堅固さ」を備えたイメージは地上

---

<sup>23</sup> Andrew Rothwell, « La deuxième manière de Reverdy et le « cœur » du poète », in *Le Centenaire de*

における現実性と存在感を排除することなく、それらを土台として、芸術固有の現実を得ていったのである。「数々の石」を通じて夜空に投影された星々を見ることを妨げない、それと同時に、「ぶどう棚」に這う「虫」を夜空に浮かぶ「詩句」として見ることを妨げない。地上の風景と天上の風景の共鳴による「詩的現実」を得るに至ったのである。

#### 1-4.分岐点

この節において、まず詩集『屋根のスレート』掲載の詩作品に対してルヴェルディが 1922-1924 年頃に行った修正作業を検証してきた。紙面上の空白を埋め、「複数の記述間の構文的繋がり」を確立したこの作業の根底に、私たちはルヴェルディの新たな詩的力学の萌芽を見出した。それは、修正後の詩篇「先端」で見たように、空間的広がりや、時間的継起を含み持つ情景を、その中に潜在している変容の力ともに、イマージュとして捉え、詩に取り入れてゆこうとする実践であった。この修正作業の体験は、「崇高な変貌」という新たな詩的力学に結実した。私たちは 1925 年の詩篇「外」を分析することで、「崇高な変貌」という詩内部の変容運動を見出し、またその「実体」が与える形態が、地上における現実性と存在感を失うことなく芸術固有の現実性と存在感を得ている、「堅固さ」という形態であることを見てきた。詩篇「外」では、喚起された地上における事物の手触りや重さによって、詩の現実性を補助し支え強化するイマージュの現れを見てきたのである。

この詩的イマージュは、第一期において「未確定」と「変動」という性格を有する関係創設から生まれ、そのような関係から生じるがゆえに不安定さを呈する「イマージュ」とは異なり、喚起された事物の手触りを支えとした強固な性質を持つイマージュである。第一期と第二期においては、強固さという点において詩的イマージュの質が異なるのである。また詩篇「朝方」でのイマージュは、「未確定性」と「変動性」を持つ関係の特質に起因して、朝の光のイマージュから影のイマージュへと変貌していった。だが詩篇「外」の場合、光から影へと傾れ込むように移り変わってゆく変貌が起きているのではなく、詩の流れの中で変貌の契機を得ながら徐々に強固さを得てゆく変貌が起きている。こ

---

*Pierre Reverdy (1889-1960) : actes du colloque d'Angers, Angers, Presses de l'Université d'Anges, 1990, p. 173. 序論【2. 先行研究】を参照。*

のように第一期における滑走のような変貌運動と第二期における強固さを得てゆく変貌運動では、変貌の運動のあり方が異なるのである。

だがここで実践された詩的力学には次のような事実がある。詩篇「外」において、冒頭に現れるのはまず欠如の状態にある詩風景であった。詩篇「朝方」に現れた「影」が他の諸要素の負性を引き出し、負性において関係の網目を張り巡らせ、朝の新鮮さを浸食する影のイメージにまで発展していったように、詩篇「外」においても欠如は、詩の中でさらに強く大きな「空虚」へ発展する可能性を持っている。だがこの風景は、詩人が「実在」とかかわろうとした結果残されていった詩に固有なひとつ現れとして、詩人が認め受け入れていった。そうすることで、そこから「堅固さ」へ向かう運動へ開かれていったのである。詩篇「外」において、「空虚」が大きく強くなってゆく運動が退けられて、「堅固さ」を得る詩的イメージに辿り着き、その結果「空虚」は乗り越えられたのである。

詩篇「外」は、一方で「空虚」を乗り越えながら「堅固さ」を得た詩的イメージを出現させるに至ったのである。他方で前半部の風景から「空虚」が強く大きくなってゆく可能性もあった。「崇高な変貌」という詩的変容運動には、「堅固さ」を得るのか「空虚」へ向かうのか不安定な分岐点がある。「詩的現実」は、ときに「堅固さ」として現れ、ときに「空虚」として現れようとし、その方向付けは詩人に制御できないのである。次節においては、詩篇「外」以降の詩集『風の泉』および詩集『ガラスの水たまり』に掲載された詩作品を扱い、詩的変容運動の基点となる欠如がどのように現れているのか、そこから「堅固さ」を伴った詩的イメージの出現に至るのか、それとも「空虚」の出現に至るのかを見てゆこう。

## 第二節 消失

### 2-1. 欠如から発して

前節において、ルヴェルディの「崇高な変貌」という詩的変容運動を詩論および詩作品の観点から検証してきた。詩篇「外」において私たちが見出したのは、前半部においては欠如の状態から生起してきた不安や不快感とともに事物の手触りを喚起させる詩風景であった。だがこの「詩的現実」を詩人が受け入れてゆくことで、あらためて変貌運動が起き、後半部の美しさと広大さに詩的イメージが開かれていった。そのようなイメージの変容運動として「崇高な変貌」を見出したのである。

だが詩作品を検証することで「崇高な変貌」という詩的力学には、不安定な分岐点が含まれていることも分かってきた。それは、「堅固さ」という形態をとる方へ向かうのか、「空虚」を増大させる方へ向かうのか、どちらの運動へ展開してゆくか、詩人自身が扱えることのない不安定な分岐点である。詩篇「外」において辿り着いた「堅固さ」という状態は、詩作品が得ることになったひとつの形態である。この形態についてルヴェルディは「芸術では、自然におけるのと同じように、形は目的ではないだろう。人はあらかじめ思い描かれた形を探求すべく出発するのではなく、それを発見し、驚きをもってそこに到達するのである。それは帰結であって、存在するものに至るためだけに繰り広げられた活動の疑いようもない必然的結果なのである。（« En art, pas plus d'ailleurs que dans la nature, la forme ne saurait être un but. On ne part pas à la recherche d'une forme préconçue, on la trouve, on y aboutit par surprise. C'est une conséquence, un résultat certainement nécessaire d'une activité uniquement déployée pour aboutir à l'être. »）<sup>24</sup>。」

と言うように、「詩的堅固さ」という形態は、詩作以前にあらかじめ設定されて目指された、詩が辿り着く目的地点なのではなく、詩の結果として現れてきた

---

<sup>24</sup> Pierre Reverdy, « Circonstance de la poésie » dans *Au soleil du plafond, La Liberté des mers, Sable mouvant, suivi de Cette Émotion appelée poésie, écrits sur poésie*, Paris, NRF, coll. « Poésie Gallimard », 2003, pp. 111-112. OC2, p. 1231.



ものである。詩は、その帰結として「堅固さ」以外に別の形態にも至る可能性を持っている。そこで第二節においては、詩篇「外」以降の詩作品に、どのような出発点があり、そこからどのような展開が起きて、「堅固さ」という状態に至るのか、それとも新たな状態に至るのかを見定めてゆこう。

そのために 1929 年の詩集『風の泉』および同年『ガラスの水たまり』に掲載された詩作品の中で、とりわけ修正作業の結果を踏まえた 1925 年以降のルヴェルディの詩作品を扱ってゆく。1920 年代を代表するこの二つの詩集は、以前に出版された 1918 年の『屋根のスレート』や 1919 年の『眠れるギター』などと異なって、いわゆる書き下ろしの詩集ではない。20 年代を代表する詩集『風の泉』は、1916 年から 1928 年の間に、様々な雑誌に掲載された詩をまとめたものである。詩集『ガラスの水たまり』も、1919 年から 1928 年の間に諸雑誌に掲載された詩作品を集めた詩集である。例えば詩篇「外」は、1929 年の詩集『ガラスの水たまり』に掲載されているが、1925 年初出の詩作品であり、修正作業を経たすぐ後の詩的实践であると位置づけられるのである。

このように比較的長い間に書かれた詩を寄せ集めた構成は、結果としてこれらの詩集から一貫したテーマとスタイルを奪い去っている。例えば『風の泉』のスタイルについては、一人称表現の「私」が現れる詩も不在の詩もある。また紙面上に簡素で断片的な語を置く「サンタックス」によって構成された詩、次に詩の一部が「サンタックス」で構成され、残りの部分は韻文で構成された詩、さらに大部分が韻文で構成された詩など多様な形式が混在している。このように詩集『風の泉』は、一方で「私」という詩的主体の登場しない詩や「サンタックス」で構成された詩作品など 1910 年代の特徴を持ち、他方で「私」という詩的主体の登場や韻律（この節で扱ってゆくことになるこの時代の形式的特徴）を持つ詩作品など 1920 年代の特徴を持つ。

観察する角度によって様々な表情を見せ、テーマ、スタイルともに一貫性を持たないこれらの詩集に対して、私たちはここに収録された詩の初出を明らかにし、時系列を再構成し、修正作業を経験した後の 1925 年以降の詩作品を選択し分析してゆくことにする。次に扱う 1928 年の雑誌『クロニック』第 6 号に掲載された詩篇「流れ星」«Etoile filante»は、後に 1929 年の詩集『ガラスの水たまり』に掲載された詩作品である。

## 2-2. 証言としての「傷」

### 2-2-1.

#### Etoile filante

Il y a des éclairs sans cigales à l'horizon, il y a des déchirures sans une goutte de sang à la tempête, mais il y a surtout, dans ce désert et la raison sans oasis, les fenêtres sans abri, les lumières sans écran, les abat-jour sans rayons obliques de la guillotine qui exécute les plus criminels souvenirs de mon temps de forçat.

Où avez-vous dérobé cette photographie sans rayures de ma misérable personnalité morale et de mon corps aux contours si bourgeois ? Par toutes les épines qui sillonnent les routes du cœur et de la pensée, chemins coupés de meurtrissures, de rives d'eau, de colliers de larmes et de signes, tracés par la haine et le ressentiment des bêtes, je ne me reconnais pas dans ces pages au miroir méfiant de la source. Dans cette flaque d'eau où tremble le péril, où le temps s'accumule goutte à goutte, défiant les menaces du ciel, je suis un témoignage fendu de la tête aux pieds, une indication précise mais fugitive de ce qu'a voulu dire la création en remontant de nos jours jusqu'au commencement des termes.

#### 流れ星

地平線では蟬なくして稲妻が走る、暴風雨の中では血の滴なくして裂け目がある。しかしとりわけ、オアシスなきこの砂漠と理性の内において、隠れ場のなき数々の窓、スクリーンのない光、私の徒刑囚時代の最も罪深い記憶を処刑するギロチンという斜光のなき明り窓がある。

あなたはどこでこの写真をくすねたのか 私の惨めな精神状態と極めて俗な外見を示す擦り傷のないこの写真を？苦痛で断ち切られ、水辺で、涙の首飾りで、前兆で断ち切られた道、獣たちの憎しみと遺恨で示された心と思考の街道。この街道に筋をつけたすべての刺によって、これらのページの泉という疑い深い鏡の中に私は自分の姿を認められずにいる。

災厄が小刻みに揺れている水たまりの中で時間が一滴ずつたまる水たまりの中で、天の脅威に挑む私は、頭から足まで割けてしまった証言であり、そして現在から表現の始まりにまで遡ることで、創造が言わんとしたこと  
の明確な、しかし束の間の現れである<sup>25</sup>。

この引用詩のように、雑誌『クロニク』に掲載され、後に詩集『ガラスの水たまり』（1929）に挿入される一連の詩作品は散文詩という形式において綴られている<sup>26</sup>。この詩作品は、改行を挟んで前半部と後半部から成り立っている。前半部では、「～がある」« Il y a- »という構文の反復とともに「～のない」« sans »という前置詞の反復がなされている。後半部では、詩的主体である« je »「私」が詩の中に現れる。詩集『屋根のスレート』ではあまり用いられることのなかった「私」を用いることで詩篇「流れ星」の中で、どのような詩的力学が働き、どのような詩的イメージが立ち上がってくるのだろうか。まずは詩作品の内容を見てゆこう。

## 2-2-2.

通常であれば、「蝉」が鳴く夏の暑い盛りには、雷をともなった夕立が訪れる。また争いの中で傷を負ったときには、その「傷口」から「血」が滴り落ちる。「蝉」と「稲妻」、「傷口」と「血」という組み合わせは、密接な関係をもっている。しかしこの詩で提示されているのは、「蝉」を欠いた「稲妻」であり、「血」を欠いた「傷口」なのである。「蝉」も「血」も過ぎ去ってしまったことであり、「稲妻」や「傷口」は痕跡として残されている。また「スクリーン」と「光」、

<sup>25</sup> Pierre Reverdy, « Étoile filante », in *Chroniques 6 : Le Roseau d'or, œuvres et chroniques*, Paris, Plon, 1928, pp. 172-173. 引用の詩は初出による。参考：Flaques de verre, Paris, Flammarion, 1972, p. 131. OC2, p. 534.

<sup>26</sup> アンドリュ・ロズウェルは、雑誌『クロニク』に掲載された詩作品の一群を次のように説明している。「Avec « Étoile filante », « Les blancs déserts de l'immortalité de l'âme » et cinq autres textes repris dans *Flaques de verre* (qui exhibent tous la même abondance allégorique si caractéristique de la production reverdienne à cette époque), ce poème (« La tête pleine de beauté ») parut dans un volume publié (comme *Le Gant de crin*, en 1927) par très chrétiennes éditions du *Réseau d'or*, à côté d'œuvre de Jaques Maritain et d'autres écrivains catholiques (voir E.-A. Hubert, *Bibliographie des écrits de Pierre Reverdy*, Minard, 1976, n°202). » 「『ガラスの水たまり』に収められた「流れ星」「魂の不死なる白い砂漠」と他の五つの詩篇（この時代のルヴェルディの作品に特徴的などれも寓意的な豊かさを提示している）と共に詩篇「美でいっぱい頭」は、ジャック・マルタンや他のカトリック系作家の作品とともに、『レゾードール』というキリスト教系の出版社による本（1927年の『毛皮の手袋』のように）のなかに収められた。」 Andrew Rothwell, « La deuxième manière de Reverdy et le « cœur » du poète », *op. cit.*, p. 191.

「斜光」と「明り窓」という関係においては、一方（「スクリーン」「斜光」）が欠落した状態で「光」のみ、「明り窓」のみが示される。繋がりを欠いた世界、原因を欠いた結果、あるべき対を欠いた要素が散乱する廃墟、「オアシスなき砂漠」が広がっている。「私」は「オアシスなき砂漠」に置かれている。「私」を「罪深い記憶」から切り離す、「ギロチン」のような「斜光」が差し込んでくることのない「明り窓」だけがある。

この「砂漠」を脱しようとする「私」の「心」の運動と、そのために営まれた「思考」は、ここにおいて数々の「街道」という形を得て現れる。だがこれら「街道」は、「私」の「苦痛」によって、風景の一要素である「水辺」によって、そして「私」の悲しみの現れである「涙」の「首飾り」によって断ち切られている。その断ち切られた「街道」に再び道筋をつけるのは「憎しみと遺恨」である。「憎しみと遺恨」が具現化した「刺」は、「街道」に道筋をつける。この「刺」は、「街道」に道筋をつけるだけでなく「私」に多数の切り傷をもたらし、「私」を全く別人に変えてしまうのである。「刺」は、「私」を精神的に傷つけるだけでなく、「私」の身体にも傷をつける。このようにして「鏡」の前に立った「私」は、あまりにもたくさん傷がついていたので、その姿を自分だとは認めることができなかった。「私」の姿がこんなにも傷だらけになっているのは、「私」自身この鏡に映し出されるまで知らなかったことである<sup>27</sup>。

しかし、この詩作品は「私」の傷だらけな惨めな姿をあらわにして終わるのではない。たとえ傷だらけであっても「私」の姿は、今此処に現れた「証言」なのであり、「創造が言わんとしたことの明確な」現れなのである。その姿を受け入れるときに「鏡」は「水たまり」となる。堅い素材で、いつも安定した像を映し出す「鏡」から、流動的で、崩壊と再生を繰り返し不安定な像を映し出す「水たまり」への変容である。この「水たまり」によって映し出される姿は「束の間」のものである。「私」の「天に挑む」意思、「創造」への試みに言及する意思の中に、新たな詩的「創造」« création »が始動しようとしている。こ

---

<sup>27</sup> ロズウェルは、詩篇「流れ星」について次のように注釈している。「*« En parcourant craintivement les routes du cœur et de la pensée » qui traversent ce paysage, à la recherche de son destin et d'une place rassurante dans le monde, il n'en reçoit que blessures ;*»「自分の運命とこの世界の中に安心できる場所を探して、この風景を横切る「心と思考の数々の道」をおそろおそろ駆け巡っても、詩人はそうすることで傷しか得られなかった。」*Ibid.*, p. 176. だがこの詩作品は詩人に「傷」のみを残して終わるのではない。ロズウェルが引用することのなかった詩の結末には、「崇高な変貌」に向かう可能性が示されている。本論では、詩論を参照しながら、この詩の結末に見いだすことのできる可能性を示してゆきたい。

の詩作品では、新しい展望が今にも生まれそうではあるが、まだ潜在的なまま終わるのである。

### 2-2-3.

詩論の観点からこの詩作品を検証してみよう。詩篇「外」から引き続いて詩篇「流れ星」においても、紙面上において「崇高な変貌」を引き起こそうとする実践が行われている。だがこの詩作品の冒頭において「～がある」« il y a ... »という構文を用いて情景を取り入れてみたが、すぐさま「～のない」« sans »という前置詞によって欠如が示される。「～がある」、「～のない」が繰り返されるだけで、欠如の状態だけが積み重ねられてゆく。

そこで詩作品の中には「私の徒刑囚時代の最も罪深い記憶」や「私の惨めな精神状態と極めて俗な外見」など「私の」という所有形容詞が用いられ、さらに「私は自分の姿を認められず」というように、詩集『屋根のスレート』など以前の詩作品にはあまり登場することのなかった「私」が用いられている。ここで「私」が現れる意義はどこにあるのだろうか。

前に述べた「崇高な変貌」の引用の中では「精神の領域の中のあらゆる事物から (…)」から「実体」を抽出すると詩人は述べている。「精神の領域」の探索が行われようとする詩的実践をより良く示すのは、次の一文である。「詩人とは潜水夫であり、崇高な素材を求めて彼の意識のもっとも親密なる深みに向かう。そして彼の手がこの素材を日の下にさらすときに、この素材は結晶化するのであろう (« Le poète est un plongeur qui va chercher dans les plus intimes profondeurs de sa consciences les matériaux sublimes qui viendront se cristalliser quand sa main les portera au jour. »)<sup>28</sup>。」詩人が自分自身の「精神」の奥底に潜行し、自身がまさに生きて此处にいるとの確かさを感じることができたときに、詩人自身の中に「実在」の広がりとの繋がりを感じることができたときに、「崇高な素材」は取り出される。詩人は、この「崇高な素材」を「日の下に晒す」、つまり紙面上に置くことで「結晶化」に至る詩的変容運動を引き起こそうとしているのである。詩篇「外」においては「具体的な領域」において「情景」の中の「実体」を取り入れようとしたが、この詩では「精神の領域」において「私」の中の「崇高な素材」を取り入れようとしているのであり、この「崇高な素材」が

---

<sup>28</sup> Pierre Reverdy, *Le Gant de crin*, op. cit., p. 50. OC2, p. 562.

「結晶化」してゆく変容運動も、また「崇高な変貌」なのである。

したがって詩作品の中に「私」が取り入れられているのは、「私」の感情を吐露するリズムへの回帰がなされているのではなく、「私」の内奥に存する「崇高な素材」を紙面上に置き、この「素材」がいかに変容してゆくのかを見守っているのである。そのとき詩作品の場合は、具体的に、「擦り傷のない」写真に写っている「私」のイメージが、さらに変貌してゆく詩的変容運動が展開してゆく場であり、「崇高な変貌」が完了しようとする場である。では詩篇「流れ星」においていかなる「変貌」が実現したのだろうか。

実際に「私」の「崇高な素材」を詩作品の中に置いた結果生じてくるのは、「惨めな精神状態」と「極めて俗な外見」によって示される欠如である。この欠如が結晶化してゆき、事物の手触りを喚起する詩的イメージが生起してくる。解決の糸口もなく長く不毛に営まれた「心と思考」は、どこに辿り着くのかも分からない長く続く道程を喚起させる「街道」となり、その過程で得た困難は鋭さを喚起させる「刺」となり、また悲しみによって幾粒も流される「涙」は数珠の手触りを喚起させる「首飾り」となる。「私」が生きている、此処にいるとすることができるのは、このような苦痛を通じてのみとなる。詩作品の場において「私」から生じた欠如が変貌し、「刺」に包まれた「街道」の風景が現れるのである。

この風景の詩的イメージの特徴は、鋭い「刺」の手触りを喚起させるだけでなく、その鋭さが詩の中の「私」の身体を傷つける点にある。詩篇「流れ星」と同じ 1928 年の詩篇「自由の種子」において、「饅で形づくられたため息、努力、不幸の重さで潰されてうめく世界 (« le monde gémissant écrasé sous le poids des soupirs, des efforts et des malheurs construits à la truelle.»)<sup>29</sup>」というイメージが現れている。人から溢れ出た「ため息」は物質的な重さを喚起させ、その重みがまさに世界にのしかかる。「努力」のように人が試みたこと、また「不幸」のように人の身に起きた苦しみは、決して人の内部に留まるのではなく、「饅」で盛ることのできる粘土のような物質性を喚起させて風景の一部となり、それ自体が重みを得て風景に重くのしかかる。同じく詩篇「流れ星」において「刺」は、「私」から現れてきて、「私」自身の身体を傷つけ、「私」の姿を全く見知ら

---

<sup>29</sup> Pierre Reverdy, « Les graines de la liberté », in *Chroniques 6 : Le Roseau d'or, œuvres et chroniques*, Paris, Plon, 1928, p. 168. 参考 : *Flaques de verre*, Paris, Flammarion, 1972, p. 122. OC2, p. 529.

ぬものとしてしまう。このようにして「私」の内奥から現れる「崇高な素材」を、紙面上において変容させて詩に固有な「結晶」として提示してゆこうとする試みは、「私」の「擦り傷」のない写真から傷だらけの「私」の詩的イメージに辿り着くのである。

ここで「崇高な素材」と言われた意味が見えてこよう。「崇高な素材」から「私」の気高い精神が現れ出てきたのではなく、「私」が想定しているものを越え出た不快であり、受け入れ難い「私」のイメージが現れてくるからである。「私」は、このイメージを親しみのないもの、受け入れ難いものとして困惑し、その像に対して抵抗を示すかもしれない。しかしそれは同時に抑えがたく見入ってしまうものであり、確かな現れとして受け入れざるを得ないと感じさせるものである。「崇高な素材」から現れ出てきた「私」のイメージは、このように相反する感情を詩人に引き起こさせるのである。このことは詩に次のような展開をもたらす。

詩篇「流れ星」は、傷だらけの「私」の詩的イメージに辿り着くことで閉じられるのではなく、このイメージを受け入れた上でさらなる展望を示そうとする。傷だらけの「私」の姿は、詩作品の今此処において現れ出た「証言」なのであり、「明確な現れ」なのである。どんな姿であろうとこの「私」のイメージを、「実在」とかかわろうとすることで生まれてきたひとつの「詩的現実」であると受け入れてゆくことで、来るべき詩的イメージへ変容してゆく契機が得られるのである。そのとき新たなイメージを映し出そうとするのは「鏡」ではなく「水たまり」となる。「水」の流動的性格は、次なる詩的イメージへ向けた変容の準備をする。詩作品内で生まれた傷だらけの「私」の詩的イメージは、「水たまり」という場においてあらためて変貌へと向けた方向性を取り始め、あらためて「崇高な変貌」が発動しようとしている。

詩篇「流れ星」において、「私」の内奥に存する「崇高な素材」を詩の中に置いたとしても、そこで生じてくるのは欠如であった。その欠如が「結晶化」した現れである「刺」に刻まれた「街道」の風景の中から、傷だらけの「私」の詩的イメージが浮かび上がってきた。この「明確な現れ」である詩的イメージは、「実在」へ向かおうとする詩人の魂の希求から生まれてきたものである。たとえ受け入れ難いものであっても、それは「実在」に触れようとする詩人の実践が残していったひとつの現れであり、この姿を今現在における姿であると

詩人自身が認め受け入れたときに、つぎの変容に向かう力の抽出が可能となり、あらためて「崇高な変貌」が始動してゆくのである。ここでは「崇高な変貌」の一過程として重要な段階を踏んでいるのであるが、この詩作品は結末部分でその可能性を示唆することで終わってしまっている。この詩的変容運動を停止状態にとどめずに、詩的充溢状態に至ろうとする運動はどのようにして可能となるのか。後に詩集『風の泉』（1929）に収録される 1927 年雑誌『カイエ・リブル』第 17 号掲載の詩篇「いつも愛を」を読んでみよう。

## 2-3. 空の器

### 2-3-1.

#### **Toujours l'amour**

Sous les lueurs des plantes rares	1
les joues roses des cerisiers	
les diamants de la distance	
Et les perles dont elle se pare	
Sous les lustres des flaques tièdes	5
A travers la campagne hachée	
A travers les sommeils tranchés	
A travers l'eau et les ornières	
les pelouses des cimetières	
A travers toi	10
Au bout du monde	
Le monde couru pas à pas	
Ton amour sous la roue du soir	
A peine la force de ce geste de désespoir	
A peine l'eau ridée sur le cours de ton sein	15
Contre le parapet fragile du destin	
J'aime ces flocons blancs de la pensée perdue	
dans le vent de l'hiver et le printemps mordu	
Mon esprit délivré de ces chaines anciennes	



Et que la rouille a dénouées

20

Pour me serrer plus fort aujourd'hui dans les tiennes

いつも愛を

めずらしい植物たちの微光の中で  
桜たちのばら色の頬  
隔たりのダイヤモンド  
またそれが身を飾る真珠の数々  
生暖かい水たまりの輝きの中で  
線条をつけられた田園を横切り  
断ち切られた眠りを横切り  
水や轍を横切り  
墓地の芝生  
君を横切り  
世界の果てまで  
一步一步追い求めた世界  
夕暮れの車輪のもとにある君の愛  
絶望のその身ぶりにほとんど力なく  
君の胸の流れにほとんどさざ波もなく  
この運命の脆い手摺によりかかって  
私は失われた思いのこれらの白い房を愛する  
冬の風と蝕まれた春の中に  
わたしの精神は古い鎖から解き放たれたから  
錆が断ち切った古い鎖  
今日君の鎖にさらに強く縛られるために<sup>30</sup>

詩篇「いつも愛を」は、規則的な音綴で構成された詩作品である（1 行目から 13 行目は 8 音綴、15 行目から 18 行目は 12 音綴など）。音綴ばかりではなく、

---

<sup>30</sup> Pierre Reverdy, « Toujours l'amour », in *Les Cahiers libres*, n° 17, Toulouse-Paris, 1927, p. 290. OC2, p. 175.

不規則的であるが脚韻を踏んでいる（6行目と9行目の平韻あるいは15行目と18行目の平韻）。さらに反復法（6行目から8行目の« À travers... »14行目から15行目の« À peine... »）などが取り入れられた古典的な傾向を持つ詩作品である。同時代の詩作品にも同じく、アレクサンドランや頭語反復を用いた詩作品が見受けられるが<sup>31</sup>、ルヴェルディは古典的な詩作品に回帰しようとしたのではない。規則的な音綴の崩れてゆく地点は、詩のポイントを示し、また詩の中で起こる出来事と密接な響きをもっている。この詩作品は、最終的にいかなる詩的イメージを現すことになるのか、まずは内容を見てゆこう。

### 2-3-2.

この詩の冒頭で、珍しい「植物」たち、「桜」たちが仄かな光の中で輝いている。「真珠」の鈍い光が加えられたこの輝きは、「隔たりというダイヤモンドの輝き」というように、距離を置くことで認識できる輝きであり、「水たまり」の反射から浮かび上がる詩的イメージである。だがこの「水たまり」の中では、この輝きが見出せず、走り回る「私」の姿、「世界の果て」まで進んでゆく「私」の姿が見えてくる<sup>32</sup>。

「田園」や「眠り」を通り抜けた「私」が、まず辿り着いたのは「墓場の芝生」の上である。9行目の「墓場の芝生」に、「～を横切り」という反復法が用いられていないのは、ただ音綴の規則性を保持するだけでなく、ここで行われている走破が一度足を止めてしまったことを意味する。「私」が問いつつ駆け巡った世界は、「墓場の芝生」となって現れてくる。その「墓場の芝生」に「君」と名付ける。この「君」は、すでに亡くなっていて、土中深く埋められ、もはや会うことのできない「君」である。埋葬された後に芝生となって生まれ変わった「君」であり、土の中で腐りゆく「君」である<sup>33</sup>。「墓場の芝生」となった

---

<sup>31</sup> 1927年の雑誌『カイエ・リーブル』掲載の詩篇「さらに愛を」« Encore l'amour »や1928年雑誌『クロニク』(*Chroniques 6 : Le Roseau d'or, œuvres et chroniques*, Paris, Plon, 1928,) 掲載の詩の一群「不死なる魂の白い砂漠」« Les blancs déserts de l'immortalité de l'âme »など。

<sup>32</sup> この「水たまり」を次のように解釈することも可能である。詩人ルヴェルディが生み出したひとつの詩句は、「露の滴」のような「光る詩句」（詩篇「外」）であった。そして数多くの「滴」が積み重ねられて「水たまり」（詩篇「流れ星」）となる。詩作品の集合としての「水たまり」は、距離をおいて見るには、多様な輝きを放っている。「水たまり」の中を覗いてみれば、詩人ルヴェルディが様々な探求が見出されるのであり、詩人自身の姿も映し出されるだろう。

<sup>33</sup> すでに会えなくなった「君」との交流は、1916年詩集『楕円形の天窓』を貫くテーマの一つである。詩篇「収集」においては「君」に触れたいがために「私」は、ある境界、例えば「ドア」の向こう側に行くことを切望する。この「君」には女性形の形容詞が用いられていること

「君」の姿を受け入れることで、次へと歩を進めることができる。「私」の走破は、芝生となって生まれ変わった「君」を横切って、世界の果てまでも続いてゆく。次に行き着いたのは、断崖絶壁に落ちてゆくように太陽が沈み行く地平線である。「墓場の芝生」であった「君」は、「愛」となって「夕暮れの車輪」のもとにある。ここで「君の愛」は、この太陽と共に沈み行くのである。

この詩作品の中で、身近でありながら本来の姿を見せてくれぬ他なるものが「君」と名づけられている。いつも近くにあるはずながら触れることが困難なものであるとして「君」が求められている。「君」を探し求める「私」の走破が行われ、いくつかの「君」の姿（「墓場の芝生」「夕暮れ」の中に沈む「君の愛」）と出会ったとしても、その姿は決して「私」を満足させることはない。「君」は、元から会うことも触れることもできない存在で、会えないからこそ貴重で、「私」を虜にするのかもしれない<sup>34</sup>。

このようにして、「君」を求めた結果、最終的に得られたのは「君」を掴み得ないままに陥った「絶望」である。ここで「水」は、何も形を創り出すことなく、何の反応も示してはくれない。「君の胸の流れ」は、「君」の姿を形づくることなく風いだままである。「失われた思いの白い房」は、「君」との追憶の抜け殻である。追憶の内実である「思い」は失われ、硬さを失い柔らかな綿状になった。この追憶は、厳格な冬の寒さの下で、不吉なものが背後に迫る春の日差しの下で綿状になる。そして掴み得ない雲のように空に漂い、泡のように波間に浮かび、すぐに消え去り、消失の感触だけを残して後には何も残らない。「君」の追憶は、内実を失い「白い房」となって散り散りになり失われてゆく感触を残すだけである。すべてが失われた後で、内実を欠いた「君」という詩的イメージが浮かび上がるのである。

---

からも女性であることが予想される。あるいはこの「君」は、1937年『私の航海日誌』にて明かされる「父」であるとも解釈できる。Pierre Reverdy, *Le Livre de mon bord, notes 1930-1937*, Paris, Mercure de France, 1989. pp. 174-175.

<sup>34</sup> この体験は、すべてのものに恩寵を与える太陽のごとき神との束の間の交感を果たした宗教的体験でもある。1921年にカトリックの洗礼を受けながらも、1925-1927年ごろに信仰の危機に陥り、その後の信仰の放棄するに至る。つまり信仰の挫折、神との交感の挫折である。ここで「君」の持つある一側面も明らかになろう。つまり「君」の内実のうちのあるひとつとは、超越的な存在、隔絶された神でもあったのだ。「君」とは、決して一つの姿、一つのあり方に収まるのではない。

### 2-3-3.

たとえ「君」の姿がいかなるものであっても今まさに此処に在る「君」として確かだとを感じるならば、それを受け入れて、さらなる運動を開いてゆこうとする試みがある。「崇高な変貌」の一過程として重要な段階を踏んでいる。詩篇「流れ星」の結末部分が、詩的イメージの変容運動を示唆するにとどまったのに対して、この詩篇「いつも愛を」は、「私」が立ち止まることなく歩を前に進めることで、さらなるイメージの変容運動を開いてゆく。

この詩作品の中で「田園」や「水や轍」を通り抜け、世界との出会いを通じて「私」の前に現れてきたのは「墓場の芝生」である。「私」がこの「芝生」に「君」と名付けることで、「私」と「君」の関係が成立し、両者の間で対話がなされてゆく。だがこの「墓場の芝生」は、すぐ目の前にありながら、本来のあり方を見せてはくれぬ、仮の姿としての「君」のイメージである。それは欠如あるものとして現れているのであるが、拒絶されるのではなく、「君」という確かな証言として受け入れられている。この詩的イメージを受け入れることで、そこから「君」は変貌してゆく。

新たに生じてきた詩的イメージは、「夕暮れ」のもとの「君の愛」という詩的イメージである。ここで太陽とともに沈んでゆく「君の愛」は、「君」が「私」から逃れ去り掴み得なかったことをあらわにする。「君」を掴み損ねた「私」の走破が行き着く点は、内実を失った「君」の追憶である。「君」の追憶を失ったことが明らかになったときに、「白い房」が現れてくる。この「白い房」は、雲の切れ端また海の泡を一瞬喚起させ、すぐに消えてなくなる喪失や儚さを強く喚起させる。ついには内実を欠いた「君」という形骸だけが感じられる。その結果「君」という呼び声だけがこだまする空の器としての詩的イメージとなって浮かび上がるのである。

詩篇「いつも愛を」において、次々と「君」のイメージが紡ぎ出されたが、このイメージの変容運動が辿り着く先は、空の器としての「君」であった。この結果から見て、その時々「君」との出会いから引き出されていた詩の展開は、「君」をだんだんと消失させてゆく方向に展開していったのである。この詩の中での変容運動は、「君」の消失へ向かう方向性が取られ、詩の中で展開してゆき、最終的に「君」の内実が消失し、空の器となった「君」に辿り着くという「崇高な変貌」であったのである。「君」の不在が消失の手触りとともに強く感じられたときに、空の器としての「君」が現れたのである。

**2-3-4.**

空の器として浮かび上がってくる「君」の詩的イマージュを前にしたときに、この詩作品に特徴的な点が現れる。詩篇「さらに愛を」で用いられた、規則的な音綴と脚韻が規則性を失ったときまた回復するときに、詩の結末で起こる出来事と密接に響き合う。

修正作業の前後に詩作品に導入された音綴と脚韻は、古典的な詩への回帰を指向するのではなく、詩作品の中に明確さと確実さを取り入れようとする具体的試みの一環である。例えば 1922 年の詩編「より清らかな血<sup>35</sup>」は、二つの部

35

(...)

La piste est au ciel  
Parmi les balles de nuages  
Sous les mains plus lestes du vent  
A travers les éclairs et les groupes des anges  
                qui jouent dans la forêt  
et se perd vers un autre monde à l'occident  
Tout le bruit des sources de cristal  
et celui des paroles confuses  
sous le grand arc  
où l'homme se confond  
                s'arrête  
Un battement de cœur  
                ou de paupière  
                dure  
Et l'heure passe un nouveau pas d'un nouveau nom

Quand l'or du rêve éveille le dormeur  
Quand la vie du départ coule au sursaut des veines  
Quand le sens des regards a manqué tout le jour  
Si le cœur est trop loin des mots qui se comprennent  
Comment pour revenir prendre un nouveau détour  
Parler

dans le froid blanc où s'arrêtent les ailes

「(...) 足跡は空にある／玉状の雲の間で／風のより素早い手の下で／光と森の中で遊んでいる  
天使の群れを横切って／そして西の方の別の世界へ向かって消えていく／大きなアーチの下に  
／クリスタルの泉のすべてのざわめきと／混乱している言葉のざわめき／そこで男が困惑して  
／立ち止まる／心臓を打つ音／あるいはまぶたを打つ音が／続く／そして時間は新しい名で新  
しい歩みを始める／／夢という金が眠る人を目覚めさせるとき／出発という活気が打ち震える  
静脈の中に流れるとき／視線の感覚が一日中欠けたとき／もし心が理解し得る言葉からあまり  
にも遠くにあるのだとしたら／戻るために　どのようにして新しい回り道をすればいいのか／  
どのように話せばいいのか／翼も羽ばたかぬ白い寒さの中で」

Pierre Reverdy, « Le sang plus clair », in *Les Écrits nouveaux*, t. IX, n° 12, Paris, Émile-Paul, décembre 1922, p. 17. より引用。OC2, pp. 85-86.

訳は次のものを参照し、一部改変した。ジャン・ルスロ、ミッシェル・マノル編、『ピエール・ルヴェルディ』、高橋彦明訳、セリポエティック 2、思潮社、1969、pp. 142-143.

« Parmi... »より « un nouveau nom »までは「西にある他の世界」へ向かおうとする飛翔であり、

分に分けることができる。一部は、夢がもたらすような飛翔によって西の果てまで行こうする冒頭から中盤にかけての部分であり、その部分は「サンタックス」によって構成されている。もう一部はこの夢の体験が消え果てた後の結末部分である。地に足を着けて、自らの歩みをもう一度振り返ろうとするときに脚韻が用いられている。地上に足を着けている現実感とともに自らの詩的イマージュを掴もうとした時に、詩人は音綴や脚韻を必要としたのである。詩篇「いつも愛を」の規則性が崩れる地点において、この詩作品の特徴的な点であり、ルヴェルディ詩学の転換点といえる事態が起こるのである。

15 行目から 18 行目まで 12 音綴で綴られてきた詩句が、19 行目 20 行目には不規則となるとときに、「私」を繋ぐ「鎖」が断ち切られ、「私」が「君」から解放されてゆく。「君」が空疎な形骸となり、「私」が「君」の重い鎖から解放された。しかし、「私」は自らの歩みを律するように音綴を規則的に戻し、また「君」という「鎖」に巻かれるために戻るのである。規則的な音綴 12 音（21 行目）の方へ、「君」という決して応えてくれない対話者の方へ、そして「君」の「鎖」の方へ。内実を持たない「君」であったとしても、「私」は「君」から離れることはせずに、この空虚さを受け入れて、空の器であっても「君」のもとに帰る選択をする。「私」の解放と回帰は、規則的な音綴の崩壊と回復によって強調されるのである。

詩篇「いつも愛を」において、詩人は世界との出会いの中で生じてきたものを捉えようとしているのである。詩人はイマージュを通じてその生じてくるものに迫り、捉えようとするのであるが、詩人のイマージュはそれを十分把持することができず、「墓場の芝生」というようなあり方で現れてくる。「墓場の芝生」など詩の中で具体的に現れてきたものは、詩人と世界との出会いの中で現れてくるものを掴み損ねた結果の現れであり、「堪え難い感覚」とともに残された「空虚」である。これに対して詩人は「君」と名付けるのである。「空虚」としての「君」であっても、それもひとつの「詩的現実」として受け入れながらも詩人は、その「君」がまさにそこに顕現してくるような、充溢的な「君」のイマージュへと変貌してゆく運動に賭けるのである。そのようにしてさらなる変貌を迎え入れようとするが、実際には「空虚」である「君」との出会いが、

---

断片的な詩句を配置した「サンタックス」で構成された部分である。《Quand l'or...》からは、他世界へ向かう夢が覚めもう一度自分の歩みを確かにしようとするときに頭語反復が用いられ、脚韻が踏まれている。

詩の中で何度も反芻されて、「空虚」は次第に強く大きくなり、最終的に空の器としての「君」のイメージが立ち上がってきたのである。この「空虚」のイメージは、1918年の「イメージ」論をめぐる実践から現れた「イメージ」に内在する曇りや闇というあり方の「空虚」とは異なる。曇り、闇、影などは、光の横溢状態とともに現れたのであり、その「イメージ」に寄生するあり方で現れた。だが詩篇「いつも愛を」においては、「崇高な変貌」の結果、他の「イメージ」に寄生するあり方ではなく、それ自体独立したものとして「空虚」の詩的イメージは現れたのである。

ルヴェルディの「崇高な変貌」においては、詩作品の内部において感嘆の念を引き起こす「変貌」が起きてゆくだけでなく、受け入れ難く感じるものを現前する「変貌」が起きてゆく。「崇高な変貌」は、次に現れてくるものが未決定の状態にある緊張を孕んだ運動である。詩の中での欠如の現れ（「墓場の芝生」や沈みゆく太陽）に対して、詩人はそれを親しみのあるもの、詩人にとって近しいものに「変貌」させてゆこうとする。だが、この運動は最終的に内実を失ってしまったあり方でのみ出現が可能となった「君」にたどり着く。その「君」に対して詩人は「絶望」し苦しみ、受け入れ難くも感じる。だが詩人は、この「君」という確かな現れに惹きつけられるのである。この「君」の現れは、「崇高」なものが引き起こす快と不快、喜びと不安といった両義的感情をあらわにするのである。

受け入れ難くも惹きつけられる「君」に対して、この詩作品の最も特徴的な点が現れる。それは「今日君の鎖にさらに強く縛られるために」と、「私」が何も内実を伴わない「空虚」として現れた「君」のもとに帰ってゆく点である。詩人は、もはや「空虚」である「君」に確固たるあり方に変貌させることは望まず、「君」として提示された「空虚」を自ら進んで全面的に受け入れたのである。ここにルヴェルディ詩学の転換点がある。この「空虚」を受け入れることで、詩人は次にどのような展開を生み出そうとするのだろうか。1928年雑誌『クロニック』第6号の詩篇「美でいっぱい頭」はその問いに答えようとする。

## 2-4. 「君」

### 2-4-1.

#### La tête pleine de beauté

Dans l'abîme doré, rouge, glacé, doré, l'abîme où gîte la douleur, les tourbillons roulants entraînent les bouillons de mon sang dans les vases, dans les retours de flammes de mon tronc. Il y a des accidents obscurs et compliqués, impossibles à dire. Et il y a pourtant l'esprit de l'ordre, l'esprit régulier, l'esprit commun à tous les désespoirs, qui interroge. O toi, qui traînes sur la vie, entre les buissons fleuris et pleines d'épine de la vie, parmi les feuilles mortes, les reliefs de triomphes, les appels sans secours, les balayures mordorées, la poudre sèche des espoirs, les braises noircies de la gloire, et les coups de révolte, toi, qui ne voudrais plus désormais aboutir nulle part. Toi, source intarissable de sang. Toi, désastre interne de lueurs qu'aucun jet de source, qu'aucun glacier rafraîchissant ne tentera jamais d'éteindre de sa sève. Toi, lumière. Toi, sinuosité de l'amour enseveli qui se dérobe. Toi, parure des ciels cloués sur les poutres de l'infini. Plafond des idées contradictoires. Vertigineuse pesée des forces ennemies. Chemins mêlés dans le fracas des chevelures. Toi, douceur et haine—horizon ébréché, ligne pure de l'indifférence et de l'oubli. Toi, ce matin, tout seul dans l'ordre, le calme et la révolution universelle. Toi, clou de diamant. Toi, pureté, pivot éblouissant du flux et du reflux de ma pensée dans les lignes du monde.

#### 美でいっぱいの中

金色で、赤く、凍った、金の深淵の中に、苦しみが蠢いている深淵、廻る渦巻きが私の血の泡を引きずり込んで行く 数々の器の中に、私の胴体の炎の中に。不明瞭で複雑、言うことなどできない数々の出来事がある。それにもかかわらず秩序だった精神、整った精神、すべての絶望に共通する



問いかける精神もある。ああ君よ、生の上に居続けている、生の刺に満たされ花が咲き乱れる藪の中で、落ち葉の中で、勝利の名残、助けのない呼び声、金褐色の屑、数々の希望の乾いた粉、栄光の黒っぽい燐火、抵抗の衝撃の中に、君、今後はどこにも辿り着くことをもはや望まない君。君よ、血の尽きせぬ泉。君、ほのかな光の内部の災厄 どんな泉の噴出も、どんなに冷たい氷も この災厄の活力を消し止めようとは決してしないだろう。君、光。君、遠ざかり隠された愛の蛇行。君、無限の梁の上に釘打たれた空の装い。相容れぬ思考の天井。敵の力による気が遠くなるほどの押さえつけ。轟音の中で葉叢のもつれた道。君、甘美さと嫌悪—使い古された地平線、無関心と忘却の純粋な線。君、今朝、この秩序、この静寂、この全世界の革命の中でただ独り。君、ダイヤモンドの釘。君、純粋さ、世界の輪郭線の中で私の思考の往復運動のまばゆいばかりの軸<sup>36</sup>。

この詩作品は、反復 « répétition », « l'abîme doré, rouge, glacé, doré, l'abîme... » 「金色で、赤く、凍った、金の深淵、深淵」、頭語反復 « anaphore », « toi,...toi,... » 「君...、君...」、擬人法 « personnification », « Toi, source intarissable de sang » 「君、血の尽きせぬ泉」などの技法を用いて構成されている。ここで用いられるルヴェルディは、古典的技法への回帰を試みているのではなく、空の器としての「君」を受け入れた上で新たな展開を生み出そうとしているのであり、新たな詩的力学を生み出そうとしているのである。まずは詩作品の内容を見てゆこう。

## 2-4-2.

冒頭に現れる不穏であると同時に魅惑的でもある「深淵」、そこは「私」の生命が燃え盛る身体の中である。そこには「炎」で燃やされることができなかった残滓のように、「複雑で不明瞭」な理解の及ばない「出来事」、語ることなどできない「出来事」がある。またそこには、理解できない「出来事」を理解しようと努め、整理のつかない「出来事」の整理を試みようとする「秩序だった精神」「整った精神」がある。そのために、まだ「私」に残されていることは「問いかける」ことである。ここで、常に感じてはいるが見出すことができないも

---

<sup>36</sup> Pierre Reverdy, « La tête pleine de beauté », in *Chroniques 6 : Le Roseau d'or, œuvres et chroniques*, Paris, Plon, 1928, pp. 171-172. 参考 : *Flaques de verre*, Paris, Flammarion, 1972, pp. 134-135. OC2, p. 538.

の、掴めもしないもの、近くにあるようで隔絶されているもの、どのようにしても満足のゆく形では現れてくれぬもの、それを改めて「君」と名付け、その「君」へ問いかけることで詩作品が綴られてゆく。

「私」の内にあり渦を巻いている「深淵」の上には、「私」が成し遂げた成果や苦しみ、「私」の潰えた希望の残骸、「私」のくすぶる欲望が、もはや「私」から切り離された独自の存在「君」として居続ける。この「君」はもはやどこにも辿り着くことを望んでいない。「君」は、次に「心臓」である。「心臓」は、通常見ることも触ることもできないが、尽きせぬ泉のように全身に血を送り出し続ける生命の根幹である。そして「心臓」から送り出された「血」が重ね合わされるのは「光」である<sup>37</sup>。「君」は、「ほのかな光」であり、淡い希望をもたらすが、この一筋の光とこの希望に身を託した結果「災厄」は起きるのである。つまり掴み得ないものに対して掴みたいと切に願う苦しみ、不可能な願いを持ってしまった故に起こる、人の内側での「災厄」。しかしこの欲望はいかなる手段をもってしても消すことはできない。生命の維持と躍動を示す「血」は、目の前に現れたとき痛みとなるのと同じく、希望を抱かせる「ほのかな光」はその希望を持ってしまったが故に「災厄」を引き起こす。

そして「君」は「光」である。それは通り過ぎってってしまった「光」であり、永遠に戻ってくることはない「光」、それは屍衣に包まれ、もはや享受することのできない神の愛である。喜びと絶望を同時に与える「君」は、矛盾を露にする天井画である。空の広がりであるのに梁に打ちつけられている。天を遮る天井であるのに、描かれた天上に向けて開かれている。高みに開かれたと同時に、地面に押さえつける。広がりであると同時に制限である「君」は「地

---

<sup>37</sup> 光と血のテーマは、1925年以降のルヴェルディ作品を語る上で重要なテーマのひとつである。詩集『風の泉』（1929）の収められた詩篇「セントラル・ヒーティング」の中に、「太陽と君の心臓は同じ物質である」*« Le soleil et ton cœur sont de même matière »*という詩句がある。世界に光を放射し続ける「太陽」と全身に血を送り続ける「心臓」は、ルヴェルディの詩世界の中で密接な繋がりをもっている。だがこの詩は、実を言うと1917年「六人のグループ」と題されたソワレの際のプログラム『六つの詩』に挿入されて、書き変えられることなく、1929年の詩集『風の泉』に収められた詩である。それが示すことは、ルヴェルディの詩作のごく初期に、すでに「太陽」と「心臓」の結合のテーマはあったということである。だが逆に言えば、このテーマはルヴェルディの中でずっと発展することなく、彼の世界を取りまく諸モチーフの中に埋もれていたことになる。そのテーマが、『ガラスの水たまり』（1929）に収められたいくつかの詩作品「翼の先端」*« Pointe de l'aile »*、「不死なる魂の白い砂漠」*« Les blancs déserts de l'immortalité de l'âme »*などを通じて、太陽から発散される光と心臓から送り出される血を通じて、改めて結合され、深められることとなる。光の粒子が血管の中の血球と混じり合い、光の波動と血の鼓動が同調し世界／身体を駆け巡り、深い浸透へ発展してゆく。

平線」となる。「地平線」の存在は、その向こう側を想像させて、世界は広がりを得るのである。だが、人は決して「地平線」を越えてその向こう側に辿り着くことできない。希望で優しく誘いはするが絶対に越えることを許してはくれない制限としての「地平線」。ときに迷い、ときに相反する思考であっても「君」は、常に思考の基軸となる。「ダイヤモンド」の鉾のようにしっかりと決して折れることもなく腐ることもない「軸」である。この「君」とは、特異な「純粹」さとしての「君」、この地上でまばゆい輝きを放つ「君」、それでもごく簡素に私たちの「生の上に居続ける」「君」である。

#### 2-4-3.

詩篇「美でいっぱい頭」は、それ以前に扱った三つの詩作品（「外」「流れ星」「いつも愛を」）と異なり、詩篇「いつも愛を」において最終的に現れた空の器としての「君」のイメージ、その実は「空虚」である「君」を詩作品に取り込み、その「君」に対して「問いかけ」を行うことで構成される。詩を通じて独立したイメージとして現れてきた「空虚」を引き受けているのが、この詩の場である。この「君」に対して、頭語反復や列挙などの手法を用いることで、詩人の望むいくつもの「君」を生み出してゆくのである。

この手法についてミッシェル・コロは次のように指摘する。

elle [= l'insistance des répétitions, des anaphores, des énumérations ] suggère le caractère insaisissable d'une réalité qu'on ne peut qu'approcher, par excès ou par défaut.

反復、頭語反復、列挙の強調は、過剰と不足によってしかアプローチできない現実の把持し難い性格を示唆している<sup>38</sup>。

一見古典的な詩への回帰とも思われた頭語反復や擬人法といった手法ではあるが、ルヴェルディがこの手法を通じて得たのは、古典的な安定性のある詩ではなく、「把持し難い」詩の「現実」である。

「過剰」と「不足」が詩の中でどのように現れ、それがどのような効果を引

---

<sup>38</sup> Michel Collot, « Le « lyrisme de la réalité » », dans *La Matière-émotion*, Paris, PUF, 1997, p. 215.

き起こすのかという観点から、この詩を解釈してゆこう。反復や列挙といった手法は、繰り返し呼びかけることで何通りもの「君」を現して、「君」を「過剰」なものとして明らかにしようとする。だが同時にこの手法は、何度呼びかけても決して決定的な姿を明らかにしない「君」をあらわにして、「君」が本質的に「不足」であることを明らかにする。ここで反復や列挙といった手法は、古典的技法において用いられているのではなく、「不足」と「過剰」という全く相反する詩要素の並存を生み出したのである。

「君」という空の器を受け入れながら、この「君」に向かってなされる「問いかけ」は、いくつもの「君」を生み出し、「過剰」にむかってゆく。この豊かさにおいて「君」が掴まれようとしている。だがこの「問いかけ」は「過剰」を生み出すだけではない。「光」と呼びかけたあとに、「愛」と呼びかけることで、「光」としての「君」は消失している。「君」はもともと空の器であり、唯一絶対のあり方を欠き続けるのであり、「問いかけ」はこのような「君」の性質をあらわにする。このような「不足」においても「君」が掴まれようとしているのである。「過剰」と「不足」の間で得られた均衡は、立て続けになされる「問いかけ」による「君」の出現と「君」の消失の間に成り立つ均衡である。その均衡を得た結果、両者の間に「まばゆいばかりの釘」という強固な現れが浮かび上がる。この詩の中では、「君」の出現と「君」の消失が均衡を得て混じり合ってゆき、そこからひとつの「軸」としての「君」の詩的イメージが浮かび上がったのである。

この現れと消失の合間から浮かび上がろうとする「君」の詩的イメージは、詩篇「いつも愛を」において現れた「君」の詩的イメージとは異なる。詩篇「いつも愛を」において到達した地点が、空の器という「空虚」の詩的イメージが現れたのに対して、詩篇「美でいっぱいの中」においては、「不足」と「過剰」という、相反する二つの詩要素の間で、また消失と現れの間で均衡の取れた地点において、「不足」でもなく「過剰」でもない、新たな現れとして「君」の詩的イメージが現れたのである。

「空虚」は、詩人が「実在」とかかわろうとすることから現れてくるイメージであり、詩人にとって他なるものとして現れてくる「詩的現実」である。この「空虚」が、独立したものとして確固たる存在感をもって詩に固定されたときに、この「空虚」は次の詩の源となる。実際に、詩篇「美でいっぱいの中」

において、ルヴェルディは詩篇「いつも愛を」において現れた「空虚」を、詩要素のひとつとして詩作品の中に受け入れ、詩的生成運動に組み入れていったのである。手法的観点からは、ここでまた二つの詩要素の対置という手法が用いられている。ここでルヴェルディの詩的実践は、「空虚」を乗り越えようとするのではなく、自らの詩学に不可欠な詩要素として「空虚」を取り入れている。その上で、詩作品において「不足」と「過剰」、消失と現れの並存としてみたように、イメージ化された「空虚」に相反する詩要素を対置させて二つの詩要素の並存を創り上げ、そこから新たなイメージを得ようとしたのである。「空虚」を、自らの詩学に組み入れてゆくことで、次の詩人の実践は第三期に向けて詩的力学のあり方を示したのである。

この時代のルヴェルディの詩的実践が、彼に「実在」のあり様をどのように認識させたのかを確認しておこう。「崇高な変貌」という実践は、詩篇「いつも愛を」で見たように、詩人に「堪え難い感覚」を引き起こさせる「空虚」を乗り越えるというよりも、むしろ「君」という名のもとで「空虚」を近しいもの、手に触れられるような現実性のあるものに変貌させてゆこうとする試みであったと解釈することができる。だがこの詩的試みは、あらためて「空虚」を現前させてしまい、「君」をますます手の届かないものとしてしまった。そのことは詩人に「実在」のあり方をあらためて見知らぬもの、遠く手の届かないものとして認識させたのであった。詩人の試みが、たとえ「空虚」を現したとしても、それは「実在」に接近しようと試みた結果のひとつの「詩的現実」である。この「詩的現実」を受け入れたときに、「空虚」の創造性という新たな側面が生じてくる。詩人はこの「空虚」を、詩的創造を担う要素として、受け入れてゆくとの判断を下すのである。そのようにして詩篇「美でいっぱいの中」において詩人は、すでに見知らぬものから認識されるものへと移行されているが、どのように扱うのかはよく分からず、取り込みたいのであるが決して自分のものとなってはくれない、同化の欲望をかきたてるが依然として不快感をもよおす「空虚」を、そのような性格を変えようとはせず残しながら、近しいもの親しいものにしてゆこうとする。この詩作品から現れた、決して自分ものとはならないが近くに親しいものとして感じられる「君」の詩的イメージを通じてルヴェルディは、「実在」を相反する状態を包含するあり方として認識していったのである。

## 2-5. 並存

以上本章の各節において詩篇「先端」「外」「流れ星」「いつも愛を」「美でいっぱい」の頭」を扱い、修正作業、「崇高な変貌」などの 1920 年代のルヴェルディの詩的営みを追ってきた。この時代のルヴェルディ詩学の転換点は、詩篇「いつも愛を」であった。詩の中で「私」が「君」を掴み損ねたことだけが明らかになり、その結果現れてきたのが空の器としての「君」のイメージである。その「君」のイメージは、詩人が「実在」とかかわろうとした結果残されたもの、確かに具体的なものであるとして、ルヴェルディによって肯定的に受け入れられたのである。次の詩篇「美でいっぱいの頭」において、詩人は「空虚」を詩の中に受け入れ、それに対してもうひとつの詩要素を対置させ、並存させるという実験的な試みに投企したのであり、あらためて二つの詩要素を並存させて、そこから新たな詩的イメージを得るという手法を実践したのである。

だが「空虚」を詩作品に取り入れ、その根底に据えることは、ルヴェルディのこれまでの詩学とは異なるのではないか。1927 年の詩論断片集『毛皮の手袋』において、詩人は「すべての感覚的現象の中から実在の性質をもった現象」を詩に取り入れると論じ、取り入れられるべきものは「簡素で深みのある永続的なあらゆるもの」であり、具体的には「雲とテーブルは、太陽、雨、影」など「実在」の性質を帯びた「現実の諸事象」のである。そこで「空虚」を引き受けることは、この詩学と齟齬を生じさせるのではないか。

具体的な詩において示されたことは、「空虚」は、詩人が「実在」に触れようとした体験が残していった明確な「現れ」であり「証言」なのである。この「空虚」は、詩に刻み込まれた乗り越えられるべきもの、埋められるべき「空虚」という意味で強調されるべきではなく、「実在」に起因するひとつの「詩的現実」の現れであり、拒絶されるのではなく受け入れられるべきである。そのことは詩的体験を経ることで明らかになっていったことであり、後年において「そして現実には詩があるのは、この空虚が埋められた場においてだけである。この空虚は生における他のいかなる活動や現実にある物質などでは埋められようもないものなのだ ( « Et il n'y a poésie réelle que là où a été comblé ce vide qui ne pouvait absolument l'être par aucune autre activité ou matière réelle de la vie. » )<sup>39</sup>。」という詩

---

<sup>39</sup> Pierre Reverdy, « Circonstances de la poésie », dans *Sable mouvant, Au soleil du plafond, La liberté*

思想に結びついてゆくのである。「空虚」がそこにあることで詩は存在し得る。具体的な詩作品を通じて明らかになってきたのは、「空虚」が詩的生成のための詩要素のひとつとして詩の中で展開してゆくことであり、そこから詩篇「美でいっぱい頭」で見たように「不足」と「過剰」という、相反するあり方を包含する「君」という詩的イメージの現れであった。

だが「空虚」は、やはり不安や「堪え難い感覚」を引き起こすものであり、それに対して抵抗し、反発し、受け入れ難く感じられるものであることに変わりはない。それでも「空虚」を打ち捨てることなく受け入れ、それとは異なる詩要素を対置させようとするなら、その実践はどのようにして可能になるのか。その実践が次に行われたとき、ルヴェルディの詩の現場では、いかなる運動が起き、いかなる結果がもたらされるのか。

ルヴェルディの次なる営みは、詩篇「美でいっぱい頭」において見たように、「空虚」を受け入れ、それに相反する詩要素を対置させて、二つの異なる詩要素の並存を生み出し、新たなイメージを生み出そうとする実践である。第三期においてこのような異なる二つの詩要素の並存は、どのようにして可能となり、どのようなあり方で現れるのか、そのことを見てゆくために第三章において、まず手記『私の航海日誌 1930-1936』の断章を取り上げよう。その後で詩集『死者たちの歌』（1948）の詩作品を扱ってゆくこととする。

---

*des mers, suivi de Cette émotion appelée poésie et autres essais*, Paris, NRF, coll. « Poésie/Gallimard », 2003, p. 113. OC2, p. 1232.

## 結論

本論文は、1918年『屋根のスレート』から1929年『風の泉』および同年『ガラスの水たまり』を経て1948年『死者たちの歌』まで、ルヴェルディの時代ごとの詩作品と詩論を検証してきた。「イマージュ」や「崇高な変貌」など各時代の詩的力学を通じて現れてくる詩的イマージュの変遷を追い、最終的にルヴェルディ詩学の中で対極に位置づけられる二つのイマージュの並存を見出し、そこから浮かび上がる〈淡い〉のイマージュを見定めたのである。

第一章「イマージュ」においては、ルヴェルディを「空虚」との出会いに導く、第一期における詩的力学である「サンタックス」を中心に扱い、雑誌『南北』に掲載された詩論と詩集『屋根のスレート』（1918）の詩作品を分析した。「サンタックス」は、「生」における出来事の中から詩作品に用いる諸要素を切り取り、それらを断片的な詩句として紙面上に配置し、それらの間に関係が結ばれてゆくことを促す手法である。「切り離すこと」と「形を与えること」が同時に行われているこの手法を用いた詩篇「正面に」では、「三つの水滴」と「ダイヤモンド」といった複数の詩要素が紙面上において出会い、輝きや反射という関連付けのもとに関係を創設していった。ひとつの詩作品は、そういった出会いと関係創設が積み重ねられる場としてあり、この関係の総体から「情動的な力」を備え、「詩的現実」を開く「イマージュ」が生まれたのであった。

ルヴェルディの詩的実践は、「生」と触れ合う中で生じてきた「実在」の性質を帯びる事物事象を言葉によって捉えようとする詩行為であった。だが詩人の言葉は、それを捉えようとする際に欠如を生じさせてしまったのであり、また関係創設運動は詩人個人の判断を越えたところで、負性を通じて緊張感と力強さに満ちあふれた運動を展開してしまったのである。欠如から生じ、関係創設によって強く大きくなっていったのは「空虚」である。このようにして「サンタックス」による詩的実践は、「空虚」を内在させるあり方で「イマージュ」を現したのであった。



このように第一期において現れた「イマージュ」を〈あわい〉の詩学という観点から見てみれば、例えば詩篇「朝方」において「イマージュ」は、生まれ変わった朝の光とこの光に纏わり付く影という、二つのイマージュの相剋の場として捉えることができる。光と影という、相反する二つのイマージュが接近しせめぎ合いの運動を繰り返していたのである。だが影のイマージュは、詩人自身の判断によって詩に取り入れられたのではなく、詩の言葉が生み出した欠如から現れ、強くなっていった「空虚」のイマージュである。個人の判断を超えて現れてきた「空虚」を、ルヴェルディは次の実践で乗り越えてゆこうと試みるのである。

第二章「崇高な変貌」において、「空虚」を乗り越えてゆこうと試みる、第二期における詩的力学である「崇高な変貌」を中心として、詩論断片集『毛皮の手袋』（1927）にて論じられるその詩論の検証を行い、詩集『風の泉』（1929）、『ガラスの水たまり』（1929）収録の詩作品を分析した。「崇高な変貌」において詩人は、「情景」などとの出会いの中で生じてくる、「実体」の性質を帯びた対象を選択し、イマージュとして捉えようとする。だがその対象に対して詩人が創り出すイマージュは、その対象を十分に捉えるまでに至らず、欠如をあらわにするのである。だが詩人はその欠如の状態から現れてきた「空虚」のイマージュも、「実体」を捉えようとした結果現れてきた「詩的現実」であると受け止める。そうすることで、詩人はこの「詩的現実」から次の変容運動へ向けてゆくことができたのである。そうしたイマージュの変容運動が辿り着くのは「堅固さ」を備えたイマージュであり、この状態に至ることで結果的に「空虚」は乗り越えられた、と言えるのである。ここでも詩人個人が「実体」の性質を帯びた対象を選択し紙面上に置き、また欠如から生じてきた「詩的現実」を受け入れ次の変容運動に繋げてゆく、そのような判断を基盤とした詩行為が行われていたのである。だが「崇高な変貌」は、詩人の想定を超えたところで運動を展開する。

詩篇「いつも愛を」においては、「崇高な変貌」は変容運動を何度繰り返しても「堅固さ」を備えるイマージュに辿り着かず、「空虚」のイマージュに辿り着いてしまった。そこで詩人は、彼個人の判断の外から現れてきた「空虚」を最終的にすべて受け入れた。「空虚」という「詩的現実」は、世界を駆け抜け「実在」とかかわろうとする詩人の体験が残した明確な「現れ」であり「証言」（詩篇「彗星」）であると受け入れてゆくのである。1920年代の詩的实践が辿り着い

た詩篇「美でいっぱいの中」において、詩人はこの「空虚」を引き継ぎ詩作品に受け入れ、それに対して関係を結び得る詩要素を対置し、その関係の間に新たなイメージを生み出そうとしたのである。

第二期のルヴェルディが辿り着いたこの詩作品を〈あわい〉の詩学の観点から見れば、「君」は、「光」と呼びかけられることで現れた後で、すぐ「愛」と呼びかけられ新たに現れる。この呼びかけは、「君」を生み出すと同時にそれ以前の「君」を消失させる。現れと消失が何度も積み重ねられてゆく詩の流れの中で、「君」は「まばゆいばかりの軸」という強固な現れとなって浮かび上がる。この詩の中で「君」は、消失と誕生を繰り返しながら変容してゆき、結末では「君」の消失と「君」の誕生が混じり合っただ一つの「軸」としての「君」が現れたのである。消失と誕生の間に浮かび上がる「君」のイメージという、〈あわい〉の詩の特徴を持つ詩作品が、この時期に突如現れたのである。その後しばらく間 1940 年代後半までこのような詩は再び試みられることはなかったのである。

詩篇「美でいっぱいの中」は、確かに〈あわい〉の詩として受け入れられるのであるが、手法において「頭語反復」や「擬人法」など古典的手法の翻案で創られ、〈あわい〉の詩学に固有な方法を確立したのではない。第三期の詩的営みにおいて、ルヴェルディは〈あわい〉の詩学のための実践と詩論的練り上げてゆく。

第三章「〈あわい〉の詩学」において、「空虚」と「私たち」を同化しようとする〈あわい〉の詩学を中心として、手記『私の航海日誌』や手記『乱雑に』の断章を検証し、詩集『死者たちの歌』の詩作品を分析した。

〈あわい〉の詩学は、二つの異なる詩要素の出会いを詩的契機と捉えている。二つの詩要素の並存を可能とする詩的契機は闖入であった。手記『私の航海日誌』の一断章では、詩人の日常的な生活の中で自然の循環と触れた喜びが、内的生の充実の場として現れてきた。だが、この充実の場が完成して終わるのではなく、この場に調和することない詩要素が闖入してきた。この闖入してきた詩要素を排除することなく受け入れ、二つの異なる詩要素の並存が確立された。だがこの並存からひとつの統一された詩的イメージの出現にまでは展開しなかった。

ここで詩人は内的生の充実の場へと繋がり得る要素を選択しながらも、その充実とは異なる要素の闖入も受け入れた。その闖入してきたものとは、詩人の

言葉が取り逃がしたものの、内的生の充実の場を支える重要な要素であるのに詩人が把握しなかったものである。闖入は、全く異なるものであるが深く結ばれている二要素の並存を確立したのであり、それを可能にしたのは詩人の選択と受け入れという詩人の基本的な詩行為なのである。

〈あわい〉の詩学は、二つの詩要素が混じり合いひとつの詩的現れを提示するだけでなく、ひとつとなるまでの運動の過程も自分自身の姿として提示しようとするのである。詩篇「長い射程」において、詩人の書く喜びが溢れる内的充実の場に、悲劇を示す詩要素群が闖入してきた。二つの異なる詩要素が一所に置かれ並存し、そこから混じり合いの運動を展開した。だがこの運動の中で、喜びのイメージと悲劇のイメージが同化するまでには至らず、最終的に悲劇のイメージが支配的になったところで詩作品は閉じられたのである。

内的生の充実も悲劇も、戦後において詩人の「実在」へ向かう魂の希求から生じたものであるが、悲劇のイメージは詩人の言葉が把握できなかったもの、いやむしろ把握しようとしなかったものが、闖入を通じてあらわになってきたのであり、その実は「空虚」なのである。この「空虚」のイメージは、書く喜びを覆ってゆき無化する脅威であるが、全く逆に書く行為を支え続けるものである。この詩において闖入は、反発しながらも密接な関係で結ばれる内的生の充実の場と「空虚」の並存を成立させたのである。

詩篇「彼は頭を金でいっぱいにして…」においては、絶望のイメージが詩作品の舞台であった。この舞台は、詩篇「長い射程」から受け継がれた「空虚」のイメージであり、それに対置されるのが希望のイメージである。この「空虚」である絶望を受け入れ、希望と混じり合わせ同化し、絶望も希望も含みながら、そのどちらでもないひとつの詩的イメージを生成してゆこうとする試みが行われたのであり、その結果〈淡い〉のイメージを出現させるに至った。

〈淡い〉のイメージは、絶望のイメージであるとも希望のイメージであるとも決定できない、両者の間に<sup>あわい</sup>浮かび上がる「詩的現実」である。

第一期における「サンタックス」、第二期における「崇高な変貌」、第三期における手記の断章や詩篇「長い射程」における実践はともに、詩人自身が世界と向き合い、自らの判断によって詩の素材となる要素を選択し、取り出し、受け入れ、詩の言葉として精製した。その詩行為はいつも、第一期における影のイメージ、第二期における空の器としての「君」のイメージ、第三期における闖入してくるイメージなど、個人の判断を超えて現れてくるもの、他な

るもの、「空虚」との出会いに詩人を導いていった。この出会いを通じて、詩人は個を越えた領域やそこに存する力に巻き込まれていったのではなく、その力を自分に合わせて対象化して自らの詩学に含み入れていったのである。そのような受け入れの判断を下すことで、他なるものを詩学に組み込み、次々と詩的可能性を開き深めてゆき、最終的に〈あわい〉の詩学に辿り着いたのである。

このようなルヴェルディ詩学の中に、フランス詩史上において、いかなる意義が見いだせるのか、同時代の詩人たちと比較しながら確認してゆこう。

ルヴェルディが詩集『死者たちの歌』(1948)を上梓した4年後、戦時下という特殊な状況が過ぎ去っても依然として「状況の詩」の有効性を訴えるポール・エリュアール (Paul Eluard 1895-1952) は、「状況の詩」(1952)において次のように述べる。「真の詩は現実の世界を表現しなければならない、だが私たちの内的世界、私の夢見た変貌された世界、私たちの目が本当に開かれているなら、われわれの内に存在しているその真実も同じく表現しなければならない (《La poésie véritable doit exprimer le monde réel, mais aussi notre monde intérieur et ce monde transformé que nous avons rêvé, cette vérité qui est en nous si nos yeux sont vraiment ouverts.》)<sup>1</sup>。」エリュアールは、「現実の世界」から生まれる詩の常なるあり方のひとつを示している。「現実の世界」とは、戦時下における苦難の現実の状況であり、また戦後において「原子爆弾<sup>2</sup>」によって脅かされる詩人がまさに生きる今現在の状況である。戦時下での特殊な状況に限られることなく、何らかの欠如を抱えた「現実の世界」である。この世界は、ルヴェルディが「生」と呼ぶ位相である。ここでエリュアールが求めるのは、欠如を抱えた外的な状況を「現実の世界」として表現する詩ではなく、この「現実の世界」の欠如を埋めるように「私たちの内的世界」が混じり合うことで現れてくる詩である。エリュアールにおいて詩は「現実の世界」に根ざしていると同時に、常に「私たちの内的世界」の表現であることが求められているのである。

「現実の世界」を受け入れ、そこに「私たちの内的世界」を浸透させる、そのようなエリュアールの詩的営みには、「詩人は、自分の感受性、判断、想像力を、この現実世界に結びつけ、現実を乗り越え、これを変容しなければならない

---

<sup>1</sup> Paul Eluard, « La poésie de circonstance », dans *Œuvres complètes t. II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de Pléiade », 1968, p. 936.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 944.

い(« Le poète alliera sa sensibilité, son jugement, son imagination à ce monde réel qu'il doit surmonter et transformer »)<sup>3</sup>。」と述べているように、あらかじめ目指されている明確な地点がある。それは詩人の「感受性、判断、想像力」によって「現実の世界」を乗り越えた詩世界である。

戦時下という状況の例で言えば、エリュアールは、決して目の前の自分がまさに生きている現実には覆いを被せたりすることをせずに、自分の希望を描くために、来るべき未来のために、今現在の欠如ある「現実の世界」に目を凝らし、それを受け入れて、そして「私たちの内的世界」と混じり合わせたのである。そのようにして創り上げられた詩の中の現実とは、目の前にある現実、戦い、不幸、絶望、苦しみそして未来への希望によって編み上げられた「もうひとつの現実<sup>4</sup>」である。それは未来に実現されるべき現実のイメージである。このようにエリュアールにおいて確かに「現実の世界」を受け入れているが、それはこの世界を乗り越えて「もうひとつの現実」を現すために受け入れているのである<sup>5</sup>。

「現実の世界」を乗り越えて、新たな詩世界を創出するという願望は20世紀の詩人の中に脈々と流れ続けていた。1924年に『コメルス』誌に発表された「現実僅少論序説」においてアンドレ・ブルトンは、「私たちの世界の凡庸さは、本質的に私たちの表現力によるのではないか? (« La médiocrité de notre univers ne

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.936.

<sup>4</sup> ジャック・ゴシュロンはエリュアールの「状況の詩」について次のように評する。「(...) une autre réalité qui est faite de lutte et d'espoir, qui permet une espèce de prophétie réaliste, comme une présence déjà acquise à l'avenir」 「(...) 闘いと希望から作られたもうひとつの現実、いわば現実に基づいた予言を可能にするもうひとつの現実であり、未来においてすでに獲得された現前のようなだ」。Jacques Gaucheron, « Un grand moment de la poésie française », *Europe, La Poésie et la résistance*, juillet-août 1974, Paris, Éditions Denoël, p. 26. エリュアールにおける「現実の世界」と「内的世界」の浸透は、目の前の重苦しい現実、人を絶望に突き落とす現実の力に直面し抗いながらも、さらに強く将来に来るべき未来を夢見、希望に満たされた社会のあり方を願い、現実の中にこの願いを打ち込んでゆくことで行われる。この実践から生まれたイメージは、現在の状況から作られた未来の現実なのである。このテキストが書かれた1952年の当時、エリュアールにとっての欠如ある現実とは「原子爆弾」のような脅威に脅かされる現実である。この現実に対して平和への「願い」を打ち込んで新しい未来の現実を実現しようとする。欠如ある現実に確固たる未来への「願い」を重ね合わせたところに現れるのがエリュアールのイメージなのであり、そこにおいて「願い」は果たされるのである。

<sup>5</sup> 「状況の詩」は、戦争などの特殊な状況などによって、今現在の欠如ある「現実の世界」に時宜を得て創られる。だがエリュアールは、詩論テキスト「状況の詩」の中で「状況の詩」が一過的な時代の状況に左右されるのではなく、普遍性を持ったものであることを主張する。「状況の詩」は、「現実の世界」が満たされたものではなく、常に欠如があつて、その欠如を埋めるための人の「願い」を映し出すために書かれるからである。満たされることのない「現実の世界」から機会と素材を得て現れるのが「状況の詩」である。

dépend-elle pas essentiellement de notre pouvoir d'énonciation ? »)<sup>6</sup>」と述べ、凡庸な世界を認識させた言語行為、ありきたりな言語の組み合わせや規則通りの統辞法による表現を批判した。ブルトンは、従来の言語の組み合わせから逸脱した、言語の斬新な組み合わせによる実践を行った。そのような実践を行うことで、「詩的創造には、いわゆる現実の限界を特異なやり方で動かすことが要請されているのではないか ( « Les créations poétiques sont-elles appelées (...), à déplacer si singulièrement les bornes du soi-disant réel. » )<sup>7</sup>。」と訴えたように、ブルトンは「現実の限界」を動かしてゆこうといたのである。ここで限界を設定されている「いわゆる現実」は、先の引用文での「凡庸な世界」であり、ブルトンはこの「現実」に対して詩の言葉の優位性をもって「現実」の限度を動かしてゆくことを求めたのである。

二つの世界大戦を含む 20 世紀前半の状況において、詩人たちの目の前に「現実」の世界は欠如のあるもの、そして乗り越えられるべきものとして現れてきたのである。この「現実」を詩の言葉によって、書き変え、乗り越えてゆこうとする発想は、トリスタン・ツァラ (Tristan Tzara 1896-1963) の「ダダ宣言 1918」から、ブルトンやエリュアールに至るまで、20 世紀前半の詩人たちの営みに脈々と流れていたのである。

確かにルヴェルディは、「現実の世界」を乗り越えるべきものとして受け取った詩人たちに近似して、「現実の世界」のイメージに「私」の感覚を混じり合わせてゆくことで、芸術の位相において独立したものとして生起してくるイメージを求めた。だが、このようなイメージに独立性を求めたのは、それがもとの「生」に帰るためである。苦痛の場であっても、また凡庸な世界であっても、そのような「生」と詩がともに息づくことが望まれていたのである。詩人にとって、「詩的現実」が「生」に定着することは、「生」を乗り越え、それ自体を変えてゆくことではなく、「生」の中に詩に独自の輝きを植え込むことであり、自分自身の現在の「生」をより良く生きるためである。「生」の中に「詩的現実」を置き馴染ませてゆこうとするルヴェルディの詩的営みが、シュルレアリスムの活動の背後で脈々と続けられていたのである。

ルヴェルディの詩的実践の詩史上での意義は、「現実の世界」を書き換え乗り

---

<sup>6</sup> André Breton, « Introduction au discours sur le peu de réalité », dans *Œuvres complètes t. II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 276.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 277-278.

越えてゆこうとは考えず、「詩的現実」が「生」に回帰してゆくことで「生」との新たなかかわりが生まれ得るとして、詩と「生」との絆を深めていった点にある。「生」の中に詩の母体である「実在」を感じるだけではなく、「実在」の性質を帯びた「詩的現実」が「生」を生き生きとさせるだけでなく、「生」と「詩的現実」のそれぞれが対等に自らの内にある「実在」性を分け合うときに詩と「生」を通じて、人は「実在」をより近くに感じるようになるのである。

このようにして〈あわい〉の詩学は、「現実の世界」を乗り越え、「凡庸な世界」の限界をずらしてゆこうとする思考法から、「現実の世界」を受け入れ、その中に「実在」とのかかわり得る契機を見出し、まだ見ぬ新たな「詩的現実」を生み出してゆこうとする思考法への変換を準備したのであり、その実践は戦後の現代詩において体現されてゆく。このように「生」に寄り添うルヴェルディの詩的営みは第二次世界大戦後の現代詩に引き継がれてゆくのである<sup>8</sup>。

ルヴェルディの後にも、「実在」に接近しようとする詩的实践は後世代の詩人たちによって途切れることなく行われる。「詩的現実」が戦後の現代詩の実践においてどのように現れているのか見てみよう。

雑誌『レフェメール』第1号（1967）に挿入された「書評依頼」において、イヴ・ボヌフォワ（Yves Bonnefoy 1923-）は次のように記す。

*L'EPHEMERE a pour origine le sentiment qu'il existe une approche du réel dont l'œuvre poétique est seulement le moyen. En d'autres mots : il ne faut pas consentir à réduire l'œuvre —acte, dépassement, devenir—à la nature d'un objet, où cet au-delà se dérobe.*

レフェメールは詩のウーヴルだけが実在に接近するための唯一の方法であるという意識がもとになっている。別言すれば、このウーヴル—行為、

---

<sup>8</sup> キベディ-ヴァルガが第二次世界大戦後のフランス現代詩の鍵概念が「現実」であることを主張したように、「現実」を基軸とするルヴェルディの詩的営みは現代詩の関心を先取りしていたのである。「Il semble bien que la meilleure perspective qu'on puisse adopter pour entrer dans la poésie française de nos jours soit celle de la connaissance du réel.」「現代フランス詩にかかわるために、取り得る最良の観点、実在の知という観点であろう。」A. Kibédi-Varga, « Situation de la poésie française d'aujourd'hui (Le poète et réel), in *Neophilologus*, n°49, J.B. Wolters, Groningen, 1965, p. 12.

のりこえ、生成—を、ひとつのオブジェといった性質のものに還元することに同意してはならないということだ。オブジェにおいてはこの彼方が隠されてしまうからである<sup>9</sup>。

ボヌフォワは、「実在」に接近するしうる唯一の方法が、「詩のウーヴル」« *œuvre poétique* »であることを明言する。「ウーヴル」は、「作品」「活動」「成果」などと訳することができるが、一文目ではこの「ウーヴル」を「実在」に接近するための芸術家各人による詩的实践である「詩的な活動」と解することができる。「方法」と言い替えられているこの「詩的な活動」を通じて、「実在」に「接近」してゆこうとする明確な意識が表明されているからである。

だがこの「書評依頼」の二文目において「ウーヴル」が「オブジェ」に還元されてしまう危機に晒されていることを明らかにし、またそのような還元に抵抗すべきことを訴えている。では、この「オブジェ」とはいかなるものであるのか。この「書評依頼」の思想的基盤とも言えるアルベルト・ジャコメッティは<sup>10</sup>、「オブジェ」についてどのように考えているのか。「オブジェはそれ自体で完結しているものだ、それは他のものとの関係をもっていない<sup>11</sup>」。それ自体で完結し、他のものとの関係を持たない「オブジェ」は、「実在」に接近する運動、「行為、のりこえ、生成」という力動的運動を欠いた静止の状態、閉ざされた状態にある。この「オブジェ」のあり方と対極にあるのが、「実在」を志向し、常に動的状態にある「作品」である。したがって二文目で「ウーヴル」は、「オブジェ」と対極にある「作品」と解されるのである。

このように「ウーヴル」という概念は、「作品」だけとも「活動」だけとも限定できない多義的な広がりを持っている。「ウーヴル」は、「作品」という意味に限定されるのではなく、また「活動」という意味に限定されるのでもなく、それら複数の価値をひとつの価値に取りまとめる概念である。そこで『レフェメール』の芸術家たちにおける「作品」と「活動」、それぞれの価値を確認し、その後でふたつの価値を取りまとめる「ウーヴル」がどのような新たな価値を生み出しているのかを見てゆこう。

<sup>9</sup> Alain Mascarou, *Les Cahiers L'Éphémère 1967-1972 : tracés interrompus*, l'Harmattan, 1998, p. 32. 資料より引用。(Yves Bonnefoy, « Prière d'insérer », in *L'Éphémère*, n°1, Paris, Maeght Éditeur, 1967.)

<sup>10</sup> Cf. *Ibid.*, p. 101.

<sup>11</sup> 矢内原伊作『ジャコメッティとともに』筑摩書房、1970, pp. 56-57.



『レフェメール』の志向性を示すように第一号の巻頭には、パウル・ツェラン (Paul Celan 1920-1970) の「子午線」が掲載された。そこでツェランは「ウーヴル」についてどのように論じているのか。

ツェランは「子午線」の中で、ゲオルグ・ビューヒナーの戯曲作品『ダントンの死』の結末において、リュシールが叫んだ「国王万歳」という言葉に対して少なからぬ詩的価値を認める。それは夫カミーユが処刑された後に妻リュシールの発する唐突な叫びである。「国王万歳」という叫びには、革命派の夫カミーユの死に対する心情から発されたとしては、つじつまの合う意味が見出せない。またこの後すぐに、リュシールは君主制や保守的な前時代の世界を求める叫びを発したとして政治的意味を帯び兵隊に連行されてしまうのであるが、この叫びが、彼女が密かに隠していた政治的信条を現すものであるとも受け取れない<sup>12</sup>。その叫びは、個人的情緒的な心情の溢れ出とも、政治的な信条の発露とも何ら関係を持たない純然たる現れとして突如湧き上がってきた叫びである。あらゆる意味を断ち切った「逆らう言葉<sup>13</sup>」であり、意味が形成される場を立ち去って、そこから一步踏み出した新たな場を浮かび上がらせる。この叫びはあらかじめ確定された意味を有して、何処かにいる応答者に向けて発せられたのではなく、発されることでこの叫びに応じる者を生み出し、その応答者を取り巻く世界を構成してゆく。この叫びは、一步踏み出した場を創出する運動を引き起こしただけでなく、これから現れようとする応答者、さらにこの応答者を取り巻く世界も生み出し得る、来るべき創造運動の核となる。このような詩的イメージに対してツェランはどのような詩的価値を与えているのか。

同じく「子午線」の中でツェランは述べる。

Et que seraient les images pour lors ? (...) Exploration topologique ?  
Certes ! Mais dans la clarté de ce qui demeure à explorer : dans clarté de  
l'utopie.

<sup>12</sup> Cf. Paul Celan, « Le Méridien », *L'Ephémère*, n°1, trad. fr. par André du Bouchet, Fondation Maeght, 1967, pp. 5-6.

<sup>13</sup> « C'est là une contre-parole, la parole qui rompt le « fil », qui, abruptement, ignore « badauds et rosses caracolantes de l'histoire », c'est un acte de liberté. C'est un pas. » 「それこそが逆らう言葉、「歴史の中で入れ替わり立ち替わり現れる意地悪者と野次馬たち」を断然と無視する「糸」を断ち切る言葉であり、それは自由の行為であり、一步の踏み出しなのである。」 *Ibid.*, p. 5.

そして、いったいイマージュとは何なのでしょう？ (...) トポスの探求？  
確かに！しかし、探求すべきものとしてとどまったままのものの光の中で：  
ユートピアの光の中で<sup>14</sup>。

ここでツェランは、どこか辿り着くべき目的地に至るのではなく、探求すべきものとして、とどまり続けるものの「イマージュ」に価値を与えている。リュシールの叫びは、戯曲『ダントンの死』の文脈では、政治的な意味を帯びて、すぐに既成の社会に回収されてしまう。ツェランは次のように述べる。「私たちは、(...)「永久に開かれた」「決して終わりに達することのない」問いかけの上にいる (« Nous sommes, (...) sur une interrogation « ouverte à jamais », « ne parvenant jamais à fin » )<sup>15</sup>。」この踏み出しが目的地に辿り着くのではなく、また既成のシステムに回収されてしまうのでもなく、踏み出したままにとどまるのであれば、他なるものと出会いへ開かれ続けている場となる。それは途上の場として詩的価値を有するのである。

「作品」は静的な完成品としてそこにあるだけではなく、途上の場を開いた後も、さらなる出会いと詩的生成運動を招き入れる。リュシールの「国王万歳」も依然として動的状態にあり途上の場にある。このように「作品」が創り出した途上の場は、「オブジェ」のような静的な状態となって「彼方」を閉ざしてしまふことなく、いつも新たな運動を引き起こそうとしている潜在的状態である。このように絶えざる出会いに開かれている途上の場であることに詩的価値が置かれているのである<sup>16</sup>。

では他方で「活動」にはいかなる価値が認められるのだろうか。『レフェメール』の象徴的存在であるアルベルト・ジャコメッティ (Alberto Giacometti 1901-1966) は、第一号の巻頭論文「模写に関するノート」の中で次のように述べる。

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>16</sup> ツェランは、リュシールよりもさらに一步遠くに足を踏み出しているのが小説『狂ってゆくレンツ』の中のレンツであると言う。« « ... seulement il lui était désagréable, parfois, de ne pas pouvoir marcher sur la tête ». Voilà Lenz. Le voilà, je crois, lui, à son pas, lui, et son « Vive le roi ». » 「ただ逆立ちして歩けないことだけが、時として不愉快だった」これこそがレンツである。これこそが、彼、彼の一步の踏み出し、彼、そして彼の「国王万歳」であると私は思う。」*Ibid.*, p. 12. 「自らの下に深淵としての空を持つ」者の一步、広大な開けに向けられた一步は、リュシールの叫びのように既存の価値に回収されることのない「自由」に向けた一步なのである。

(...) je sais que je pourrais passer le restant de ma vie à copier une chaise. C'était peut-être là le but de toutes ces copies et c'est pour cela même que je ne peux plus rien dire.

そして私は残りの生をあるひとつの椅子を模写することで過ごすことができるであろうことを知っている。おそらくそこにこれらすべての模写の目的があるのであり、私はもはやこのこと以外に言うことはなにもないのだ<sup>17</sup>。

ジャコメッティは「椅子」と向かい合い、その模写だけに専念することを表明している。ここで画家によって価値が置かれているのは、「椅子」の模写を「作品」として現すことではなく、この「椅子」に直面し模写し続ける行為自体に価値が置かれているのである。

画家が対象と向かい合うことで生れ出てくるもの、まずそれは「作品」である。画家によって創出された「作品」は、「作品」それ自体が固有な存在となつてゆくことに価値がある。だが「模写に関するノート」の中で画家が「諸大陸のあちこちに在る儂く脆い芸術作品についていかにして語れようか。日に日に壊れ、衰え、崩壊してゆく芸術作品について (« Comment parler (...) d'œuvres d'art éphémères et fragiles qui existent par-ci par-là sur les continents, œuvre d'art qui se défond, qui s'étiolent, qui se délabrent jour après jour(...) » )<sup>18</sup>」と記し、また「かつてあれほどまでに私を興奮させ、今日では私がほとんど無関心に眺めるすべての芸術作品、わたしの記憶のなかで青ざめて空虚となつてゆくすべての芸術作品 (« Et toutes celles (= œuvres d'art) qui, autrefois, m'ont tellement exalté et que je regarde aujourd'hui presque avec indifférence, qui pâlissent et se vident dans ma mémoire. »)<sup>19</sup>」と記すように、「作品」自体も「作品」が感じさせる興奮や感動も、時の流れによって確実なものではなくなり、むしろ「作品」が崩壊してゆくこと、興奮や感動が消え去ってゆくことにこそ、画家には確かさが感じられる。ジャコメッティは「作品」が崩壊してゆく「儂さと脆さ」を確かなことと感じながら受け入れ、それでもなお対象に向かい合い模写を続ける。そこに模

<sup>17</sup> Alberto Giacometti, « Notes sur les copies », in *L'Éphémère*, n°1, Paris, Maeght Éditeur, 1967, p. 108.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>19</sup> *Ibid.*

写という「活動」に固有な価値が生起してくるのである。

ジャコメッティは次のように述べる。「すべての芸術作品と、何であれ直接的なリアリテとの間のひらきが、あまりにも大きくなってしまった。実際私の関心はもはやリアリテのみである（«L'écart entre toute œuvre d'art et la réalité immédiate de n'importe quoi est devenu trop grand et en fait, il n'y a plus que la réalité qui m'intéresse (...)»）<sup>20</sup>。」ジャコメッティの関心は、色あせて崩壊してゆく「作品」や、かつて「作品」が感じさせた興奮にあるのではなく、今や「リアリテ」にある。自分が眺める「カップ」や自分を取り巻く「風景」などの「外的世界<sup>21</sup>」という意味での「リアリテ」ではなく、「カップ」や「風景」と対峙しそれらの対象と自分が関係を結ぶことで生起してくる、自分がまさに生きていることの確かさ、それが「リアリテ」である。この「リアリテ」を生み出すのが、「コーヒーカップ」や「風景」との間に関係を結ぶべく画家に投企を促す模写という行為、つまり「活動」なのである。ジャコメッティは、「作品」が展開する位相とは別に、画家が実際に「活動」する位相において立ち現れる「リアリテ」の価値を強調しているのである。

「作品」が生み出した途上の場という価値および「活動」が生み出した「リアリテ」という価値を確認したが、「作品」と「活動」が獲得した価値はそれぞれ異なる位相にある。だが「作品」と「活動」の価値は、それぞれの位相において閉ざされ別個独立しているだけではなく、お互いに活性化し合う相互関係にある。例えばジャコメッティは、自らの「作品」を「失敗<sup>22</sup>」であると位置づける。だが「失敗」に終わった「作品」には、画家の孤独な挫折が刻み付けられているのではない。画家自身にとって未完成に終わった「作品」は、その「作品」を乗り越えて先に進もうとする次なる「活動」への礎となるのである。先行する「作品」を礎として、強度を増して実践されてゆく次なる「活動」は、結果としてまた新たな「作品」に結びつく。このように「作品」と「活動」は、別個独立した価値を有しながらも、お互いに開かれ、お互いに活性化してゆく。

「活動」に支えられる「作品」があり、「作品」によって活性化されてゆく「活動」がある。その結果「作品」と「活動」の間に循環運動が形成されてゆく。「作品」と「活動」は、この循環運動において結合し新たな価値を纏うことになる

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> « Ma longue marche' par Alberto Giacometti », *ibid.*, p. 237.

のである。

ではこのような「作品」と「活動」の循環運動は何をもたらすのか。『レフェメール』の「書評依頼」の第二段落を見てみよう。

*Le but de L'EPHEMERE, c'est de créer un lieu où ce souci de la vraie fin poétique, d'être le seul accepté, pourrait se trouver plus intense. Et ce sera aussi d'élucider à plusieurs et les diverses conditions de l'acte de poésie et les notions, les mots, que chacun de nous emploie pour les dire.*

レフェメールの目的は、ひとつの場を創り、そこで真なる詩的目的への関心、ただひとつ受け入れられるべき関心がより強度を増すようにすることである。そしてそれは何人もの手で詩の行為の条件と概念と、そうしたことを言い表すのに私たちのそれぞれが用いる言葉を明らかにすることにもなるだろう<sup>23</sup>。

ここで『レフェメール』の狙いとするのが「実在」への到達なのではなく、「場」の創造であることが明言される。この「場」は、『レフェメール』に参加する芸術家たちによる「作品」と、彼らが実践する「活動」が、「実在」への志向を通じて結ばれて循環運動を形成し、複数人によって何重にも積み重ねられ、これらの循環運動がひとつの像として結ばれたときに浮かび上がるのである。

この「場」が現れることで、逆に「作品」と「活動」の間で循環運動があったことが明らかになり、「作品」と「活動」の価値を取りまとめる「ウーヴル」という概念が明らかになってくるのである。この「場」においては、「活動」は「作品」の中に組み込まれ、「作品」は「活動」の中に組み込まれ、ひとつの循環運動として混じり合わされるところに、新たな「場」が感じられるのであり、そのときにひとつの芸術に固有な「現実」が現れるというのである。ここで現れる「現実」は、ボヌフォワが「書評依頼」の冒頭で述べた「実在」とは異なるものである。ボヌフォワの言う「実在」は到達不可能である。到達できない「実在」でありながら、それでも其処への接近を試みた詩的産物としてひとつの詩の「現実」が得られる。ここで言われている「場」は、「詩的現実」のひとつ

---

<sup>23</sup> Alain Mascarou, *Les Cahiers L'Éphémère 1967-1972 : tracés interrompus*, op. cit., p. 32. 資料より引用。(Yves Bonnefoy, « Prière d'insérer », in *L'Éphémère*, n°1, Paris, Maeght Éditeur, 1967.)

つの現れなのである。

ここで論じた「作品」と「活動」がそれぞれ生み出す価値について、さらに「作品」と「活動」の循環が生み出す「場」については、さらに多くの検証を必要とし、今後の課題となることであるが、詩人や画家たちは、「作品」だけでなく「作品」の余白である「活動」の中に、また「作品」と「活動」の循環運動が生み出す「場」にも、未だ顕現していない「詩的現実」を志向していたと言うことはできよう。

ルヴェルディは、「作品／活動」の循環運動に「詩的現実」を見出してゆく『レフェメール』の芸術家たちように、「詩的現実」を生み出す詩作品と詩的実践の行われる「生」の間に浮かび上がる「場」をまさに生きていたのである。ルヴェルディの「作品」がもたらした数々のイマージュは、決して彼の詩作品が完成した結果なのではなく、ある時点における一時的な現れ、途上の場である。その途上の場をルヴェルディ自身が引き継ぎ、彼自身の新たな「活動」を行っていった。第一期に現れた「空虚」のイマージュは、第二期の修正作業の動機となりルヴェルディの詩的実践を活発化させて、詩篇「先端」で見たように詩作品の中にまずモチーフとして組み込まれていった。そのように「空虚」は、新たな詩要素として詩の中に場所を得て展開してゆき、「詩的現実」を深めていったのである。そこには「作品」と「活動」の間の循環運動の「場」があり、この「場」は「実在」とのかかわりや生じ得る場であるとともに依然として「実在」とかかわりが生じ得る場である。「実在」に迫ろうとする運動が「詩的現実」においても「生」においても多層的に展開する「場」をルヴェルディ自身が生きたのである。この「作品」と「活動」の間での循環運動が生み出す新たな「場」の開示を通じて、ルヴェルディは『レフェメール』とさらに現代詩と結びついている。そのようにしてルヴェルディは「作品」における「詩的現実」を通じてだけでなく、「生」における「活動」を通じて「実在」にかかわり得る「場」を創り上げて、現代詩の詩的実践を準備したのである。

このようにルヴェルディは、『レフェメール』における芸術家たちの詩的実践を先取りしていたのであるが、同時に彼らの詩思想と異なる点も浮かび上がり、その相違点がルヴェルディの独自性をより際立たせることになる。そのひとつ目は、ルヴェルディの実践が、彼個人の判断に従った実践であり、文学運動にも集団による実践にも結びつくものではなく、ボヌフォワが掲げているような

「何人もの手で詩の行為の条件と概念」を明らかにすることに繋がってゆかないという点である。二つ目は、「詩的現実」と「生」の循環運動を想定しながらも、彼の常なる指向性が「生」に向けられている点である。

ルヴェルディの個人の判断に従った実践は、自分自身の確固たる枠付けを行い、その都度その都度その枠付け内の判断にしたがって行われるものである。個を突き詰めて、個の枠組みを固めることで誘発される出来事に詩的契機がある。たとえば第三期における闖入は、詩の場が、詩人の言葉が内容的に強固で一元的な世界を形成し、ひとつの色調に染め上げたときに、その外からそれとは異なる色調が飛び込んでくる現象であった。そこで起きていることは、個人の判断を超えて入り込んでくる詩的出来事であり、詩人を「空虚」との出会いへ導いてゆくのである。この出会いの中に、詩人は溶け込んでゆくような一体感を味わうのでない。この出会いでもたらされるものを、自分の意識をもって拒み、困惑し、理解し、受け入れ、同化してゆこうとするのである。このような詩行為を、詩人個人によるその時々判断によってルヴェルディは遂行してゆくのであり、この詩行為を彼自身条件付け概念化することなく、個人によるその時々判断の詩行為として貫き通したのである。そこで生じ得る「実在」とのかかわりは集団によるものではなく、個人的なものであり、その効果は個人に帰属してゆく。そのような詩的活動を繰り返すことで、詩人自身が「実在」の相を帯びるようになってゆき、世界、出来事に近づいていったのである。

このようなルヴェルディの詩的営みは「生」に向けられている。それはルヴェルディが一個人として自らの「生」を、生き生きしたものとして生きたいと願っているからである。「生きていくために、耐え難い重荷を取り払うために（« – pour vivre, pour se débarrasser des intolérables surcharges. »）<sup>24</sup>」、「生」をさらに輝かせるために、「生」の事物事象の中に「実在」を感じることを求めたのであり、「実在」の性質を帯びた詩を通じて「生」をさらに輝かせることを試みたのである。ルヴェルディは、ボードレーやマラルメが詩の純粋な領域として開いた「詩的現実」の地平を、「生」に回帰させ、「生」の場をより強くより近くに「実在」を感じ得る場として輝かせた。ルヴェルディは自分自身がまさに生きる「生」をより良く生きていける場に耕していった。この実践を続けた

---

<sup>24</sup> Pierre Reverdy, « Cette émotion appelée la poésie », dans *Au soleil du plafond, La Liberté des mers, Sable mouvant, suivi de Cette Émotion appelée poésie, écrits sur poésie*, Paris, NRF, coll. « Poésie Gallimard », 2003, p. 109. OC2, p. 1294.

ことで、「本」«Livre»でもなく「万物照応」でもなく人がまさに足をつけて生活する「生」を重視することで、先人たちと比べて異彩を放つ。人が地に足を着けたままの感触を失うことなく、味わうことのできる「詩的現実」を「生」の中に据え、「生」を活性化し、「実在」をより強く近くに感じ得る場としたのである。ルヴェルディは「生」へささやかな詩という付加物を置きながら、一人の人間として自分の「生」をより良く生きたいとい願いを詩に託し、自らの実践を生涯貫くことで、フランス詩史の中に慎ましくしかし確固たる足跡を残したのである。



## Bibliographie

### 1) ルヴェルディ 著作

#### a) 詩集

*Poèmes en prose*, Paris, imprimerie Paul Birault, 1915.

*La Lucarne ovale*, Paris, imprimerie Paul Birault, [1916]/ Paris, imprimerie Paul Birault, 1918 / Courbevoie, Théâtre typographique, 2001.

*Quelques poèmes*, Paris, imprimerie Paul Birault, 1916.

*Les Ardoises du toit*, Paris, imprimerie Paul Birault, [1918]/ Courbevoie, Théâtre typographique, 2006.

*Les Jockeys camouflés*, Paris, A la belle Edition, 1918.

*Les Jockeys camouflés & Périodes hors textes*, Paris, sans nom éditeur, imprimerie Littéraire, 1918.

*La Guitare endormie*, Paris, imprimerie Littéraire, 1919.

*Etoiles peintes*, Paris, Editions du Sagittaire, [1921]/ *Etoiles peintes : Avec une eau-forte originale de André Derain*, Biblio Bazaar, 2009.

*Cœur de chêne*, Paris, Editions de la Galerie Simon, 1921.

*Cravates de chanvre*, Paris, Editions de Nord-Sud, 1922.

*Grande Nature*, Paris, Editions des Cahiers libres, 1925.

*La Balle au bond*, Marseille, Les Cahiers du Sud, 1928.

*Sources du vent*, Paris, Maurice Saches, [1929]/ Genève-Paris, Editions des Trois Collines, 1946. Dessins de Roger Brielle.

*Flaques de verre*, Paris, Editions de La Nouvelle revue française, [1929]/ Paris, Flammarion, 1972.

*Pierres blanches*, Carcassonne, Editions d'art Jordy, sans date [1930].

*Ferraille*, Bruxelles, Les Cahiers du Journal des poètes, 1937.

*Plein Verre*, Nice, Editions des Iles de Lérins, 1940.

*Visages*, Paris, Les Editions du chêne, 1946.

*Le Chant des morts*, Paris, Tériade éditeur, 1948.

*Au Soleil du plafond*, Paris, Tériade, 1955.

*La Liberté des mers*, Paris, Maeght éditeur, 1960.

*Sable mouvant*, Paris, Louis Broder, 1966.

アンソロジー詩集

***Les Epaves du ciel***, Paris, Editions de La nouvelle revue française, 1924.

*Poèmes en prose*, 1915

*Quelques poèmes*, 1916

*La Lucarne ovale*, 1916

*Les Ardoises du toit*, 1918

*Les Jockeys camouflés*, 1918

*La Guitare endormie*, 1919

*Etoiles peintes*, 1921

*Cœur de chêne*, 1921

*Cravates de chanvre*, 1922

***Ecumes de la mer***, Paris, Editions de La nouvelle revue française, 1925.

***Plupart du temps***, poèmes 1915-1922, Paris, Gallimard, [1945]/ Paris, Flammarion, 1967, / Paris, Gallimard, 1969, / Paris, NRF, coll. « Poésie/Gallimard », 1989.

*Poèmes en prose*, 1915

*Quelques poèmes*, 1916

*La Lucarne ovale*, 1916

*Les Ardoises du toit*, 1918

*Les Jockeys camouflés*, 1918

*La Guitare endormie*, 1919

*Etoiles Peintes*, 1921

*Cœur de chêne*, 1921

*Cravates de chanvre*, 1922

***Main d'œuvre***, 1913-1949, Paris, Mercure de France, [1949] / Paris, Mercure de France, 1989 / Paris, NRF, coll. « Poésie/Gallimard », 2000.

*Grande Nature*, 1925

*La Balle au bond*, 1928

*Sources du vent*, 1929

*Pierres blanches*, 1930

*Ferraille*, 1937

*Plein Verre*, 1940

*Le Chant des morts*, 1948

*Cale sèche*, 1913-1915

*Bois vert*, 1946-1949

***Source du vent, suivi de La Balle au bond***, Paris, NRF, coll. « Poésie/Gallimard », 1971.

*La Balle au bond*, 1928

*Sources du vent*, 1929

***Ferraille, Plein Verre, Le Chant des morts, Bois vert, suivi de Pierres blanches***, Paris, NRF, coll. « Poésie/Gallimard », 1994.

*Pierres blanches*, 1930

*Ferrailles*, 1937

*Plein Verre*, 1940

*Le Chant des morts*, 1948

*Bois vert*, 1946-1949

***Sable mouvant, Au soleil du plafond, La liberté des mers, suivi de Cette émotion appelée poésie et autres essais***, Paris, NRF, coll. « Poésie/Gallimard », 2003.

*Au Soleil du plafond*, 1955

*La Liberté des mers*, 1960

*Sable mouvant*, 1966

*Poèmes de circonstance*

## **b) 小説、コント**

***Le Voleur de talan***, roman, sans lieu, Les presses de Rulhière frères, [1917]/ Paris, Flammarion, 1967.

***La Peau de l'homme***, roman, populaire, Paris, Editions de La nouvelle revue française, [1926]/ Paris, Flammarion, 1968.

***Risques et périls***, contes, 1915-1928, Paris, Editions de La nouvelle revue française,

[1930]/ Paris, Flammarion, 1972.

c) 全集

- I *Plupart du temps*, poèmes 1915-1922, Paris, Flammarion, 1967.
- III *Flaques de verre*, Paris, Flammarion, 1972.
- IV *Au soleil du plafond et autres poèmes*, Flammarion, Paris, 1980.
- V *La Liberté des mers, Sable mouvant et autres poèmes*, Paris, Flammarion, 1978.
- VI *Le Voleur de talan*, roman, Paris, Flammarion, 1967.
- VII *La Peau de l'homme*, roman, populaire, Paris, Flammarion, 1968.
- VIII *Risques et périls*, contes, 1915-1928, Flammarion, Paris, 1972.
- IX *Le Gant de crin*, notes, Paris, Flammarion, 1968.
- XI *En Vrac, Notes, suivi de Un morceau de pain noir*, Paris, Flammarion, 1989.
- XII *Nord-Sud, Self Defence et autres écrits sur l'art et la poésie*, 1917-1926, Paris, Flammarion, 1975.
- XIII *Cette Emotion appelée poésie, écrits sur poésie* (1930-1960), Paris, Flammarion, 1974.
- XIV *Note éternelle du présent, écrits sur l'art* (1923-1960), Paris, Flammarion, 1973.

*Œuvres complètes tome I*, Paris, Flammarion, 2010.

*Œuvres complètes tome II*, Paris, Flammarion, 2010.

*Nord-Sud*, n°1, 1917 – n°16, 1918, (reprint éd.), Paris, Jean-Michel Place, 1980.

d) 論考、手記、手紙など

*Nord-Sud, Self Defence et autres écrits sur l'art et la poésie*, 1917-1926, Paris, Flammarion, 1975.

*Self Defence*, Paris, imprimerie Littéraire, 1919.

*Le Gant de crin*, notes, Paris, Plon, [1927]/ Paris, Flammarion, 1968.

*Note éternelle du présent, écrits sur l'art* (1923-1960), Paris, Flammarion, 1973.

*Le Livre de mon bord, notes* 1930-1936, Paris, Mercure de France, [1948], Paris, Mercure de France, 1989.

*Cette Emotion appelée poésie, écrits sur poésie* (1930-1960), Paris, Flammarion, 1974.

*Une Aventure méthodique*, Paris, Fernand Mourlot, 1950.

*En Vrac, notes*, Monaco, Editions de Rocher, [1956], *En Vrac, Notes, suivi de Un morceau de pain noir*, Paris, Flammarion, 1989.

*Lettres à Jean Rousselot suivies de Pierre Reverdy romancier ou quand le poète se dédouble par Jean Rousselot*, Limoges, Rougerie, 1973.

*Bloc-notes « 39-40 »*, Paris, L'île des vents, 1984.

*Refus d'autobiographie, Lettre à Pierre Emmanuel 1946*, Au Prieuré de Solesmes, 1987.

*Ancres*, Paris, Maeght éditeur, 1977.

## 2) ルヴェルディ研究

### a) 共著、オマージュ

*A la rencontre de Pierre Reverdy*, Paris, Fondation Maeght, 1970.

*Hommage à Pierre Reverdy*, numéro spécial de la revue *Entretien sur les Lettres et les Arts*, n° 20, Rodez, Subervie, 1960.

*Lire Reverdy*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990.

*Pierre Reverdy 1889-1960, Recueil d'hommages*, numéro spécial du *Mercure de France*, n° 1181, janvier 1962.

*Pierre Reverdy*, *Revue Europe*, n° 777-778, Paris, janvier-février 1994.

*Pour Reverdy*, Cognac, Le-Temps qu'il fait, 1989.

*Poésie 89, La réalité absente*, n°28, Paris, Pierre Seghers et le concours de la Maison de la poésie, mai-juin 1989.

*Pierre Reverdy, Nottingham French studies vol. 28, n°2*, Nottingham, University of Nottingham, 1989.

*Triages supplément, Vingt-trois poètes et Reverdy vivants*, textes réunis et présenté par Antoine Emaz, Saint-Benoit-du-Sault, Editions Tarabuste, 2007.

*Pierre Reverdy et l'Ecole de Rochefort*, sous la direction de Jacques Lardoux, Angers, Presse de l'Université d'Angers, 2007.

*Pierre Reverdy, L'œil et la main : un poète et des artistes*, Catalogue de l'exposition organisée par la ville de Sablé-sur-Sarthe, 2010.

### b) シンポジウム

*Reverdy aujourd'hui* : actes du colloque des 22, 23, 24 juin 1989, Paris, Presses de

l'École normale supérieure, 1991.

*Le Centenaire de Pierre Reverdy (1889-1960) : actes du colloque d'Angers*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1990.

*Sud, Bousquet, Jouve, Reverdy*, numéro spéciale de *Sud*, Marseille, 1981.

### c) 著作

Gérard BOCHOLIER, *Pierre Reverdy, Le Phare obscur*, Paris, Champ Vllon, 1984.

Peter BRUNNER, *Pierre Reverdy, du la solitude à la mystère*, Zürich, Druck und Verlag, 1966.

Mary-Anne CAWS, *La Main de Pierre Reverdy*, Genève, Droz, 1979.

Isabelle CHOL, *Pierre Reverdy : poésie plastique*, Genève, Droz, 2006.

Michel COLLOT, *Horizon de Reverdy*, Paris, Presses de l'Ecole normale supérieure, 1981.

Odysseas ELYTIS, *Pierre Reverdy entre la Grèce et Solesmes*, Montpellier, Fata Morgana, 1998.

Étienne-Alain HUBERT, *Circonstances de la poésie : Reverdy, Apollinaire, surréalisme*, Paris, Klincksieck, 2000.

Corinne HUBNER-BAYL, *Romans et contes de Pierre Reverdy : Une poétique de la marge*, Paris, Honoré Champion Editeur, 1993.

Françoise NICOL, *Braque et Reverdy La genèse des pensées de 1917*, Paris, L'échoppe, 2006.

Jean-Paptiste PARA, *Pierre Reverdy*, Paris, Cultures France, 2006.

Emma STOJKOVIC *L'Œuvre poétique de Pierre Reverdy*, Milan/ Padoue, Cedam, 1951.

Andrew ROTHWELL, *Textual spaces: the poetry of Pierre Reverdy*, Atlanta, Rodopi, 1989.

Jean ROUSSELOT et Michel MANOLL, *Pierre Reverdy*, Paris, Pierre Seghers, 1951.

Louis PARROT, *Le Poète et son image*, Les poètes des cahiers du Rhône, Neuchatel, Editions de la Baconnière, 1943.

Mortimer GUINEY, *Cubisme et littérature*, Genève, Librairie de l'Université Georg et C, 1972.

Mortimer GUINEY, *La poésie de Pierre Reverdy*, Genève, Librairie de l'Université

Georg et C, 1966.

Gérard TITUS-CARMEL, *Pierres d'attente pour Reverdy*, Saint-Benoit-du-Sault, Editions Tarabuste, 2008.

Claude CAILLEAU, *Dans le pas de Pierre Reverdy*, Paris, Le Petit Pavé Édition, 2006.

d) ルヴェルディについての論文、エッセイ

Albert BEGUIN, « Pierre Reverdy », dans *Poésie de la présence de Chrétien de Troyes à Pierre Emmanuel*, Paris, Seuil, 1957.

André du BOUCHET, « Le chant des morts », *Les Temps modernes*, n° 42, avril 1949.

André du BOUCHET, « Envergure de Reverdy », *Critique*, n° 47, avril, 1951.

Michel COLLOT, « Le Lyrisme de la réalité », « Syntaxe visible », dans *La Matière-émotion*, Paris, PUF, 1997 ; « L'horizon typographique des poèmes de Reverdy », dans *L'Horizon fabuleux t. II*, Paris, José Corti, 1988; « Cette émotion appelée poésie », <http://www.fabula.org/colloques/document2331.php#> 2014 年 8 月 20 日入手

Maurice DELCROIX, « Un poème de Reverdy, Son de cloche », in *Cahier d'analyse textuelle*, N° 17, 1975.

Eliane FORMENTELLI, « Pierre Reverdy : présences du blanc, figures du moins », in *L'espace et la lettre*, Paris, Générale d'éditions, 1977.

Stanislas FUMET, « Pierre Reverdy ou le lyrisme de la réalité », in *Mercure de France*, Paris, 1948.

Philippe GEINOZ, « Pierre Reverdy et la statique du poème », in *Poétique*, Paris, Seuil, septembre 2007.

Philippe JACCOTTET, « Pierre Reverdy, Une clair goutte de temps », dans *L'Entretien des Muses*, Paris, Gallimard, 1968.

Serge LINARES, « Images de la poésie : les recueils illustrés de Pierre Reverdy », in *Revue d'histoire littéraire française*, v. 107, Valenciennes, 2007.

George POULET, « Pierre Reverdy », dans *Etudes sur le temps humain*, t. III, Paris, Plon, 1964.

Jean-Pierre RICHARD, « Pierre Reverdy », dans *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1981.

Andrew ROTHWELL, « Cubisme and the avant-garde prose poem : Figural space in

Pierre Reverdy's *Au Soleil du plafond* », in *French Studies*, XLII n°3, juillet 1988 ;  
 « *Les Jockeys camouflés : from aesthetic polemic to Art poétique* », in **Pierre Reverdy, Nottingham French studies vol. 28**, n°2, Nottingham, University of Nottingham, 1989.

Maurice SAILLET, « La nature de Pierre Reverdy », in *Mercure de France*, n° 1043, Paris, juillet 1950.

Carine TREVISAN, « Les poètes et la peintre : une « fête de l'apparition » », in **Poésie de langue française 1945-1960**, Paris, PUF, 1995.

« Entretien avec Breton et Reverdy », dans **Œuvres complètes** de Francis Ponge, t.I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003.

René CHAR, « La conversation souveraine », dans **Œuvres complètes**, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983.

René de COSTA, « Un poème inconnu de Pierre Reverdy (1917) : En marge de son amitié avec Huidobro », in **Bulletin du bibliophile**, Paris, (Association internationale de bibliophile,) 1975, n°2.

Corinne HUBNER-BAYLE, « Un dédicataire privilégié de Pierre Reverdy », in **Poétique du texte offert**, Fontenay-aux-Roses, E.N.S Éditions, 2002.

Denis MILHAU, « Lecture du cubisme par deux poètes : Apollinaire et Reverdy », in **Europe, Le Cubisme et la littérature**, juin-juillet, 1982.

Hubert JUIN, « Préface », in **Plupart du temps**, poèmes 1915-1922, Paris, NRF, coll. « Poésie/Gallimard », 1989.

François CHAPON, « Préface », in **Main d'œuvre**, 1913-1949, Paris, NRF, coll. « Poésie/Gallimard », 2000.

Michel DOUGUIY, « Pour Reverdy », in **Source du vent, suivi de La Balle au bond**, Paris, NRF, coll. « Poésie/Gallimard », 1971.

François CHAPON, « Préface », in **Ferraille, Plein Verre, Le Chant des morts, Bois vert, suivi de Pierres blanches**, Paris, NRF, coll. « Poésie/Gallimard », 1994.

Étienne-Alain HUBERT, « Préface », in **Sable mouvant, Au soleil du plafond, La liberté des mers, suivi de Cette émotion appelée poésie et autres essais**, Paris, NRF, coll. « Poésie/Gallimard », 2003.

Jacques DUPIN, « La difficulté du soleil », in **A la rencontre de Pierre Reverdy**, Paris, Fondation Maeght, 1970.



#### e) 書誌研究

Michael BISHOP, *Pierre Reverdy : a bibliography*, London, Grant and cutler, 1976.

Étienne-Alain HUBERT, *Bibliographie des écrits de Pierre Reverdy*, Paris, Diffusion Minard, 1976.

Étienne-Alain HUBERT, *Bibliographie des écrits de Pierre Reverdy*, Paris, Éditions des cendres, 2011.

#### f) 訳書

『跳ねる玉』・『風の泉（抄）』、高村智訳、『世界名詩集大成 5 フランス 4』、平凡社、昭和 38 年。

「イマージュ」、高橋彦明訳、『シュルレアリスムの詩 ...シュルレアリスム読本 1』、思潮社、1981、1。

ジャン・ルスロ、ミッシェル・マノル著／編、『ピエール・ルヴェルディ』、高橋彦明訳、セリポエティック 2、思潮社、1969。

「ピエール・ルヴェルディ、毛皮の手袋・私の航海日誌（抄）」、高橋彦明訳、『現代フランス詩論』世界詩論体系 1、窪田般弥編、思潮社、1977。

「ルヴェルディ『乱雑に』（抄）」、高橋彦明訳、『世界の詩論：アリストテレスからボヌフォアまで』、窪田般弥・新倉俊一編、青土社、1994。

「ピエール・ルヴェルディ」、吉田加南子訳、『フランス詩大系』、窪田般弥編、青土社、2007。

『ピエール・ルヴェルディ詩集』、佐々木洋訳、七月堂、2010。

「死者たちの歌（1）」、佐々木洋訳、『みすず』、みすず書房、2012-11；「死者たち歌（2）」、佐々木洋訳、『みすず』、みすず書房、2013-04；「死者たち歌（3）」、佐々木洋訳、『みすず』、みすず書房、2013-05。

#### g) 日本における研究、エッセイ

大平具彦、「ピエール・ルヴェルディとキュビズム詩言語」、『モダニズム研究』、思潮社、1994、3。

加藤民男、「マチスとルヴェルディ」、『フランス 絵画と文学の心』、饗庭 孝男・朝比奈 誼・加藤 民男・窪田 般弥著、小沢書店、1990、8。

窪田般弥、「ピエール・ルヴェルディについて」、『日本未来派』52 号、日本未来派の会、1952、9；「沈黙と音楽 ルヴェルディの散文詩」、『現代詩手帖』22

号、思潮社、1979、7；「ルヴェルディ」、『20 世紀の詩人たち』、芸術生活社、1972.

小浜俊郎、「ピエール・ルヴェルディの詩集『鉄屑』-新しい転回点か-」、『詩 場所なるもの』、慶応通信、慶応義塾大学法学研究会、1986、5；「ピエール・ルヴェルディの詩論と詩--"Le Gant de Crin"と"La lucarne ovale"をめぐって」、『教養論叢』18 号、慶応義塾大学法学研究会、1966、8.

高村智、「フランス現代詩の地図 ヴアレリーからルヴェルディへ」、『ふらんす』第 3 1 巻第 8 号、白水社、昭 31；「ピエール・ルヴェルディ」、『ポエトロア』、小山書店、1953、11.

高橋彦明、「『イマージュ論』について」、『シュルレアリスムの詩 ...シュルレアリスム読本 1 』、思潮社、1981、1.

平林和幸、「ピエール・ルヴェルディと雑誌「ノール=シュッド」—ルヴェルディの〈美学〉を中心に」、『武蔵大学人文学会雑誌』15 号、武蔵大学人文学会、1984.

吉田加南子、「ルヴェルディの詩をめぐって」、『研究年報』45 号、学習院大学、1998.

### 3) 詩

#### a) 詩作品一般

**Charles BAUDELAIRE**, *Œuvres complètes, t. I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975 ; *Œuvres complètes, t. II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.

**André BRETON**, *Œuvres complètes, t. I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988 ; *Œuvres complètes, t. II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.

**Paul ELUARD**, *Œuvres complètes, t. I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968 ; *Œuvres complètes, t. II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968.

**Stéphane MALLARMÉ**, *Œuvres complètes, t. I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998 ; *Œuvres complètes, t. II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998 ; *Correspondance, Lettres sur la poésie*, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1995.

Arthur RIMBAUD, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.

#### 翻訳

シャルル・ボードレー、『悪の華』ボードレー全集 1、阿部良雄訳、筑摩書房、1983；『文芸批評』ボードレー全集 2、阿部良雄訳、筑摩書房、1984；『散文詩；美術批評；音楽批評；哀れなベルギー』ボードレー全集 4、阿部良雄訳、筑摩書房、1987。

ステファヌ・マラルメ、『詩・イジチュール』、松室三郎、菅野昭正ほか訳、筑摩書房、2010；『ディヴァガシオン他』、松室三郎ほか訳、筑摩書房、1989。

アルチュール・ランボー、『ランボー全集』、平井啓之 ほか 訳 青土社、2006。

アンドレ・ブルトン、『アンドレ・ブルトン集成』、巖谷國士、豊崎光一訳；第 1 巻 - 第 7 巻。人文書院、1970。

#### b) 詩研究一般

Guillaume APOLLINAIRE, *Œuvres en prose complets t. II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.

Michèle AQUIEN et Georges MOLINÉ, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, La Pochothèque, 1996, p. 488.

Gaston BACHELARD, *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942.

Yves BONNEFOY, *L'Improbable et autres essais suivi de Un Rêve fait à Mantoue*, Paris, Gallimard, 1992.

Paul CELAN, *Le Méridien & autres proses*, trad. par Jean Launay, Editions du Seuil, 2002.

Jacqueline CHENIEUX-GENDRON, *Le Surréalisme*, Paris, PUF, 1984.

Anne-Marie CHRISTIN, *Poétique du blanc : vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Paris, Vrin, 2009.

Michel COLLOT, *L'Horizon fabuleux t.1*, Paris, José Corti, 1988 ; *L'Horizon fabuleux t.2*, Paris, José Corti, 1988 ; *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, PUF, Paris, 1989 ; *La Matière-émotion*, PUF, Paris, 1997 ; *Paysage et poésie : du romantisme à nos jours*, J. Corti, 2005.

- Antoine COMPAGNON, *Littérature française : dynamique & histoire II*, Gallimard, 2007.
- Bertrand DARBEA, *Poésie et lyrisme*, Paris, Flammarion, 2004.
- André du BOUCHET, *Aveuglante ou banale*, Paris, Le Bruit du temps, 2011 ; *Une Lampe dans la lumière aride, Carnets, 1945-1955*, Paris, Le Bruit du temps, 2011.
- Georges DUHAMEL, «La Connaissance poétique (1<sup>re</sup> note)», in *Mercure de France, série moderne tome 104*, Kraus Reprint, 1965—69 ; « La Connaissance poétique (2e note) », in *Mercure de France, série moderne tome 104*, Kraus Reprint, 1965—69.
- Hugo FRIEDRICH, *Structure de la poésie moderne*, Paris, Librairie Générale Française, coll. Livre de Poche, 1999.
- Philippe JACCOTTET, *Une transaction secrète*, Paris, Gallimard, 1987.
- Michel JARRETY (Dir), *Le Dictionnaire de poésie, de Baudelaire à nos jours*, Paris, P.U.F, 2001.
- Julien GRACQ, *André Breton : quelques aspects de l'écrivain*, Paris, José Corti, 1985.
- Laurent JENNY, *La Fin de l'intériorité*, Paris, PUF, 2002 ; *Je suis la révolution : Histoire d'une métaphore*, Paris, Belin, 2008.
- Hubert JUIN, *Les Incertitudes du réel : Lamartine, Hugo, Nerval, Laforgue, Manet, Reverdy*, Bruxelles, Sodi, 1968.
- Aron KIBEDI-VARGA, « Situation de la poésie française d'aujourd'hui (Le poète et le réel) », *Neophilologus* n°49, J.B. Wolters, Groningen, 1965.
- Frédéric LEFÈVRE, *La jeune Poésie française ; Hommes et Tendances*, Charleston, Bibliobazaar, 2009.
- Henri MALDINEY, *L'art, l'éclair de l'être : traversées*, Seyssel, Edition Comp'act, 1993, p. 95.
- Jean-Michel MAULPOIX, *Du Lyrisme*, Paris, José Corti, 2000.
- Alain MASCAROU, *Les Cahiers "L'Ephémère" 1967-1972 : tracés interrompus*, Paris, l'Harmattan, 1998.
- Françoise MÉLONIO, Bertrand MARCHAL et Jaques NOIRAY, *La Littérature française : dynamique et histoire II*, Paris, Gallimard, 2007.
- Guy MICHAUD, *Mallarmé*, Paris, Hatier, 1958.
- Pierre OUELLET, *Poétique du regard, Littérature, perception, identité*, Limoges et Québec, Presses Universitaires de Limoges et éd. du Septentrion, 2000,

Marcel RAYMOND, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, José Corti, 1952.

Jean-Pierre RICHARD, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955 ; *Etudes sur le Romantisme*, Paris, Seuil, 1970 ; *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1981.

Jules ROMAINS, « La Poésie immédiate », in *Vers et prose*, Octobre-Novembre-Décembre 1909.

Emil STAIGER, *Les Concepts fondamentaux de la poétique*, Bruxelles, Editions Lebeer-Hossmann, 1990.

#### 翻訳

アルベール・ベガン、『現存の詩：クレティアン・ド・トロワからピエール・エマニュエルまで』、小浜俊郎 ほか訳、国文社、1975.

ガストン・バシュラル、『水と夢：物質的想像力試論』、及川馥訳、法政大学出版、2008.

ジャクリーヌ・シェニウー=ジャンドロ、『シュルレアリスム』、星埜守之、鈴木雅雄訳、人文書院、1997.

パウル・ツェラン、『パウル・ツェラン詩論集』、飯吉光夫訳、静地社、1986.

フーゴー・フリードリッヒ、『近代詩の構造』、飛鷹節訳、人文書院、1970.

ジュリアン・グラック、『アンドレ・ブルトン：作家の諸相』、永井敦子訳、人文書院、1997.

フィリップ・ラクー=ラバルト、『経験としての詩』、谷口博史訳、未来社、1997.

マルセル・レイモン、『ボードレーよりシュルレアリスムまで』、平井照敏訳、昭森社、1965.

ギィ・ミショー、『ステファンヌ・マラルメ』、田中成和、水声社、1993.

アンナ・バラキアン、『シュルレアリスム：絶対への道』、金田眞澄訳、紀伊国屋書店、1972.

#### c) 雑誌

*Sic*, n°1, 1916 – n°53 /54, 1918, (reprint éd.), Paris, Jean-Michel Place, 1980.

*Nord-Sud*, n°1, 1917 – n°16, 1918, (reprint éd.), Paris, Jean-Michel Place, 1980.

*Le nouveau spectateur*, n°1, 1919 – n° 18-19-20, 1921, Paris, Camille Bloch.

*Littérature*, n°1, 1919 – n°20, 1921, (reprint éd.), Paris, Jean-Michel Place, 1978.

*Les Ecrits nouveaux*, t.I, n° 1, 1917 – t. IX, n° 12, 1922, Paris, Emile-Paul frères.

*Les Cahiers libres*, n°1, 1924 – n° 20, 1927, Toulouse, Paris.

*Le Roseau d'or : Chroniques, 1925-193-*, Paris, Plon.

*Fontaine*, n°1, 1939 – n°63, 1947, Alger, Fontaine.

*L'éternelle revue*, n°1, 1944– n°4, 1945, Paris, Éditions de Jeune Parque.

*L'Ephémère*, n° 1, 1967 – n°20, 1972, Paris, Maeght Éditeur.

#### d) その他

Guillaume APOLLINAIRE, *Apollinaire Chroniques d'art 1902-1918*, Paris, Gallimard, 2002.

Henri BERGSON, *Œuvres*, Paris, Presses Universitaires de Paris, 1963.

Nicolas BOILEAU, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979.

Antoine COMPAGNON, « Les temps modernes: revue littéraire? », in *L'Année 1945*, Paris, H. Champion, 2004.

Alain CORBIN, *L'homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001.

Jean-Yves DEBREUILLE, « Poètes de la Résistance », in *Le Dictionnaire de poésie, de Baudelaire à nos jours*, sous la direction Michel Jarrety, Paris, P.U.F., 2001.

Marie-Claire DUMAS, « La « poésie de circonstance » », in *L'Année 1945*, Paris, H. Champion, 2004.

Paul ELUARD, *L'Honneur des poètes*, Paris, Editions de Minuit, 1943 ; *Au rendez-vous allemand*, Paris, Les Editions de Minuit, 1944 ; « La poésie de circonstance », *Œuvres complètes, t. II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de Pléiade », 1968 ; « Une Leçon de moral », *Œuvres complètes, t. II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de Pléiade », 1968.

Jacques GAUCHERON, « Un grand moment de la poésie française », *Europe, La Poésie et la résistance*, juillet-août 1974.

Alberto GIACOMETTI, *Écrits*, Paris, Hermann, 2007.

Emmanuel KANT, *Œuvres philosophiques t. II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1985.

Jean-François LYOTARD, *L'inhumain : causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988.

アラン・コルバン、『風景と人間』、小倉孝誠訳、藤原書店、2002.

アルベルト・ジャコメッティ、『私の現実』、矢内原伊作、宇佐見英治編訳、みすず書房、1976.

『崇高について』、小田実訳、河合文化教育研究所、1999.

G. H. F. ヘーゲル、『宗教哲学講義』、山崎純訳、創文社、2001；『精神現象学』、長谷川宏訳、作品社、1998.

アンリ・ベルクソン、「形而上学入門」、『思想と動くもの』、矢内原伊作訳、白水社、1965.

イマヌエル・カント、『判断力批判』、宇都宮芳明訳注、上巻、下巻、以文社、1994

ジャン=フランソワ・リオタール、『非人間的なもの：時間についての講話』、篠原資明 上村博 平芳幸浩訳、法政大学出版局、2002.

及川馥、『原初からの問い』、法政大学出版局、2006.

奥野健男、『「間」の構造：文学における関係素』、集英社、1983.

坂部恵、『坂部恵集3』、岩波書店、2007.

濱口恵俊、『「間（あわい）の文化」と「独（ひとり）の文化」：比較社会の基礎理論』、知泉書館、2003.

牧野英二、『崇高の哲学』、法政大学出版局、2007.

篠原資明、『ベルクソン：「あいだ」の哲学の視点から』、岩波書店、2006.

澤田直、「存在と無の〈あいだ〉」、『岩波講座哲学7 芸術／創造性の哲学』、岩波書店、2008.